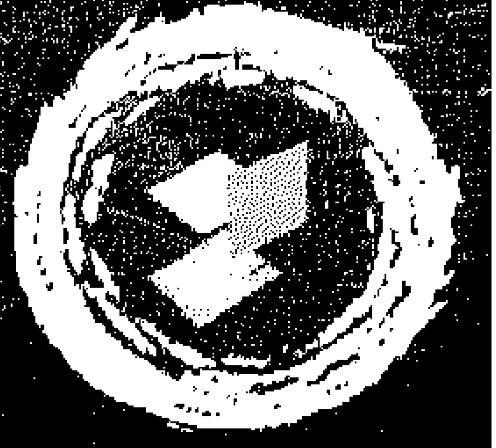
11



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي

من كتاب الدراما الحديثة

دافيد ماميت



تأليف : دينس كارول
ترجمة : طارق راشد
مراجعة : أ. د. نبيل راغب
أكاديمية الفنون



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي

11

من كتاب الدراما الحديثة

دافيد ماميت

تأليف : دينس كارول
ترجمة : طارق راشد
مراجعة : أ. د. نبيل راغب
أكاديمية الفنون

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفي
مطابع المجلس الأعلى للآثار

دافيد ماميت

كثيرا ما قورن دافيد ماميت بكتاب مسرحيين من أمثال دريزر، هيمنجواي، سالينجر، بيكيت وبنتر. من كاتب مسرح واعد في أواخر السبعينيات، أصبح ماميت واحداً من أشهر كتاب الدراما في الثمانينيات بفضل رائعته جلين جاري جلين روس التي نال عنها جائزة بوليتزر.

دنيس كارول

هو أستاذ للدراما بجامعة هاواي - مانوا .

- ترجم هذا العمل عن الأصل الأنجليزى :

MODERN DRAMATISTS

DAVID MAMET

Dennis Carrol

MACMILLAN PUBLISHERS

London

1987

كلمة وزير الثقافة

عندما بدأنا التبشير بالتجريب قبل عشر سنوات. كنا نستهدف وصل ما انقطع في مسيرة المسرح المصري من تنوع ابداعاته، لأننا علي يقين بأن المصنوعات هي التي تتكرر أما الإبداعات فلا تتكرر أبداً، ولأنها مختلفة فهي تتحدي المعهود، وتخترق الحصار لتحفز وتثير المعروف والمألوف، وتضع حداً للتصلب وتدفع للانخراط في التجديد.

اننا نستهدف الابداع الأصيل الصادق، ونقف في مواجهة أقنعة التزوير وضد التشرنق والتكلس، وكل ما يعطل الخيال بل وكل من يقيم الأصنام، إن دعوتنا للتجريب تعني فك القيود وفتح طريق التفكير لابتكار صيغ الإبداع التي تقرأ ما لم يقرأ بعد في واقعنا وما يتجدد فيه، فتجسد كل مختلف احساسات الإنسان، إيمانا بأنه لا بد وأن ندع كل الإبداعات تتجاور، لتتحاور حتي نوفر مناخ توليد الجديد المفتوح علي الأختلاف.

وإذا كانت الإبداعات التي قدمتها الفرق الأجنبية علي خشبات المسرح المصري خلال السنوات العشر الماضية، قد جاءت الينا برغبتنا، فإن رهاننا كان ومازال يرتكز علي محورين رئيسيين هما: ألا نقلدها وألا نستبعدها، بل نبحث عن كيفية الحوار معها لابتكار إبداعات جديدة تحرر طاقة الخيال المسرحي.

فاروق حسني

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

على مدى عشر سنوات ومهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى يواجه محاولات سد المنافذ أمام استمرار طرحه للإبداعات الجديدة، دون أن يفرض صياغات ثابتة، أو يدعى الوصول إلى أمور يقينية أو نهائية أو ختامية، بل يسعى لاكتساب المقاربة للإبداعات المغايرة، وفهمها والوعى بها ومحاولة التعرف على الكيفية التى نقرأ بها إبداعات غيرنا، وما يمكن أن يؤدى إليه حوارنا مع تلك الإبداعات التجريبية الجديدة.

ولأن قناعاتنا ترتكز على الحرية كشرط للنبوغ ونمو القدرات والتجدد كان ومازال تصورنا أن التأمل والتواصل مع الإبداعات التجريبية الجديدة لغيرنا يكرس للمغامرة الحرة التى تعتقنا من الانغلاق، إذا ما عرفنا كيف نفلت من المنظور الذى يعطل رؤيتنا لذاتنا، دون أن نقع فى خطر التطابق والاستنساخ واللهاث خلف العابر والمؤقت وأسر نماذج الاحتذاء، مما يسحق حضورنا الحقيقى، ويهدر المعنى وينفى مبدأ التجدد الذى يوقظ فينا الحنين لتجارب لم تسبق ممارستها، لنواجه الضجر والإذعان للتكرار والاجترار بالاختبار النقدى والمراجعة، لننفتح للإبداع على غير مثال.

بدأ المهرجان فى دوراته المبكرة كعمل تنويرى يظهر الاختلافات بيننا وبين غيرنا، وصحيح أن العلوم الاجتماعية تعتبر التنوير نوعًا من التغيير، لكننا كنا وما زلنا نؤمن مع من يرون أن التنوير محدث للتغيير باعتباره صانع **"الفكرة القوة"**، أما التغيير فيتطلب آليات تفجر طاقات الإبداع الجديد، والتى ترتكز أساسًا على الوعى المتجدد

بالذات وبما يجرى حولنا، والتأكيد على الوعى بالذات يعنى الحفاظ على التمايزات الثقافية، ويقف حائلا ضد التلفيقية، ويكرس للابتكار الأصيل فى مواجهة النموذج الجامد، وللإبداع ضد التحنط، إننا ننفتح لا لندمر ذاتنا، ولا لنلغى **"هنا"** و**"الآن"**، ولكن لنحفز ونحرض الوعى كى لا يغيب أو يتلاشى أو يكبت، فيتقولب الإبداع ويعلب، إننا ننفتح استهدافًا لأن تبقى الحياة دائمًا تحت الضوء الكاشف للإبداع المجدد المطور لادوات تعبيره والمدرك فى الأساس لعصره.

رسخت دورات المهرجان بعروضها وندواتها وإصداراتها اتصالاً حيًا بيننا وبين مختلف إبداعات مجتمعات العالم، فأفرزت تحولات وتغيرات تحققت عبر نضالات وصدامات، رسمت خطا عميقًا فى مواجهة كل تعصب وانغلاق، وكل ترهل وجفاف فى ينابيع الإبداع، وتجلت هذه التحولات والتغيرات فى إبداعات شبان الحركة المسرحية المصرية من خلال وعيهم بذواتهم وعصرهم وامتلاكهم رؤاهم المتجددة، وكان الوعى هو المحفز والمحرك لتصوراتهم والمضيىء لمواقعهم، فدفعهم ألا يكونوا ظلا ممتداً لغيرهم، لا يمتلكون إضافة ولا يدركون إيقاع تعاقب الأزمنة ولا يولّدون تجليات لها كيفية وجود خاصة كنتاج لفكر نقدى مبدع له قدرة التواصل مع من حولهم.

ولأننا نطوى الألفية الثانية وندخل بوابة الألفية الثالثة، ولأنه لا بد من اجتيازها اجتيازاً غير ميكانيكى، كان من المحتم أن نطرح مساءلة نقدية، لنعيد تقييم مجمل ماتراكم لدينا من إبداعات، إيمانا بأن المساءلة النقدية تفك أسر الحصار، وترفع عقبة الانطلاق وتوقف لغو الاجترار، فتشكل جسر العبور وتكشف عن منطق العلاقة مع من حولنا.

ومن هذا المنطلق يجتمع المسرحيون العرب فى إطار الدورة الحادية عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، على مائدة ندوته الرئيسية التى تطرح قضية **"المسرح العربى فى مائة عام ومغامرات التجريب"**، والتى تعنى فى مضمونها سؤالاً تقترحه قد يتطلب إطلالة علي التاريخ، لكن سؤالها الأصيل يخص المستقبل الذى هو قيد التشكيل الآن.

وفى ذات الدورة تقام المائدة المستديرة التى تضم نخبة من المسرحيين العالميين، لتناقش إبداعات أحد رواد التجريب الذى غادر عالمنا هذا العام، تقيّم وتناقش تأثير جروتفسكى على المسرح فى العالم.

إننا نبحث عن صيغ اللقاء والالتقاء لنؤسس علاقات حوار ترتكز على القبول والاختلاف، لنحرر أنفسنا من موروثات العزلة ونواجه محاولات الهيمنة والإكراه.

لقد أتاح لنا صاحب فكرة هذا المهرجان الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة خيار التجدد كفعل وجود لا يتوقف فى حياتنا المسرحية، رافقه جهد دعم لا يكل لنتجاوز الحصار ونحرر الخيال.

أ.د. فوزى فهمى

مقدمة المحررين

سلسلة ماكميلان عن كتاب الدراما الحديثة هى سلسلة عالمية تعرض للبارزين وذوى الأهمية من كتاب الدراما والحركات والأشكال الدرامية فى أوروبا وبريطانيا وأمريكا والدول الجديدة مثل نيجيريا وترينيداد وذلك فى القرنين التاسع عشر والعشرين. وبالإضافة إلى الدراسات الحديثة عن كتاب الدراما العظام والمؤثرين فى الماضى، تتضمن السلسلة مجلدات عن المؤلفين الجدد والاتجاهات الحديثة فى المسرح والعديد من كتاب الدراما مثل كتاب الدراما الهزلية الذين أبدعوا أعمالا مسرحية كلاسيكية ولكنهم لم يوفوا حقهم من ناحية النقد الأدبى. وتضم مجلدات السلسلة المخصصة لأفراد من كتاب الدراما سيراً ذاتية، وأضواء عامة على المسرحيات، وتحليلات تفصيلية لأهمها إلى جانب بحث الإطار السياسى والاجتماعى والتاريخى والمسرحى ذى الصلة بها.

ومؤلفو تلك الأعمال، وهم من المهتمين بالمسرح ككتاب ومخرجين وممثلين ومعلمين ونقاد، يتناولون المسرحيات كمسرح ويبحثون أموراً مثل الأداء على المسرح، تحليل الشخصية، الإعداد المسرحى، بالإضافة إلى الموضوعات والأطر المتصلة بذلك.

بروس كينج Bruce King

أديل كينج Adele King

شكر

كان للعديد من الغرباء الذين منحوني عونا وتعاونا بلا مقابل الفضل في إضفاء التشويق والمتعة على العمل في هذا الكتاب. فأنا مدين لهم لما أمدوني به من المعلومات وأرشدوني إليه من مواد لم تنشر ونسخا من مخطوطات وأمورا أخرى بالإضافة إلى مساعدتي في الحصول على أذون بالاقتباس. ففي شيكاغو أود أن أوجه الشكر إلى شيلارايان، المتخصصة في أرشيف مسرح جودمان وسانت نيقولا، والمجموعات الخاصة، ومكتبة شيكاغو العامة. وأشكر جانيفر بوزنوس، المدير الصحفي بمسرح جودمان ثييتر. وفي نيويورك أشكر هاورد ريزنستون وجون جيرستين أصحاب روزنستون ووندر، والسيد أندرويلي، والسيد ديريك جونز صاحب راندوم هاوس، والسيد دافيد براون صاحب شركة زانوك / براون كومباني. وأخص بالشكر أيضا السيدة بيتي. إل. كوروين مديرة مشروع المسرح على شرائط سينمائية (TOFT)، ومديرة بيلي روز ثييتر، ومكتبة نيويورك العامة بلينكولن سنتر وطاقم العاملين بها الذين أتاحوا لي الاطلاع على الشرائط. وأحب أن أوجه شكري الخاص لدافيد ماميت، ليس فقط للمقابلة التي منحها إياي، ولكن أيضا لما أبداه من تعاون في إتاحة الفرصة لي لدراسة مواد لم تنشر وأعمال ما زالت تحت الإنشاء. وفي هونو لولو أشكر زميلي الأكبر برنارد. إف. ديومور الذي يعمل الآن أستاذاً جامعيا متميزا للفنون المسرحية والدراسات الإنسانية بفرجينياتيك، الذي علم باهتمامي بأعمال ماميت وزكاني لهذه المهمة. وأشكر آن تاكاهاشي، أمينة مكتبة جامعة هاواي بمانوا التي راحت تبحث في الحال عن المواد وأتاحت لي بعض العلاقات القيمة بالمكتبة. وأشكر ابني إيرو الذي قرأ المخطوط قبل طباعته وأبدى بعض الملاحظات الجيدة.

المقتبسات الواردة في هذا الكتاب مأخوذة من طبعات أمريكية مدونة في مسرد المراجع المذكور في الخلف. شرائط الفيديو عن أعمال ماميت الواردة هنا أيضا متاحة لدى مجموعة (TOFT)، ومجموعة مسرح بيلي روز، ومكتبة نيويورك العامة بلينكولن سنتر، كما أنهم مدرجون بمسرد المراجع. التواريخ الملحقة بعناوين

المسرحيات فى الكتاب لا تشير إلى توقيت الكتابة أو النشر، ولكن إلى تاريخ أول عرض للنسخة المذكورة. ولا أنسى أن أشكر أيضا ناشرى فايبر آند فايبر ليمتد و ڤايكنج بنجوين لسماحهم بالاقتباس من كتاب ماميت الكتابة فى المطاعم.

المؤلف

(1)

منتصف الطريق

Mid - Career

في غرة نوفمبر من عام ١٩٧٥، بشر الناقد ميل جاسو Mel Gusso علي صفحات جريدة ينويورك تايمز بمولد كاتب مسرحي واعد [١]. ففى ذلك الحين كان افتتاح مسرحيتى دافيد ماميت الانحلال الجنسى فى شيكاغو Sexual Perversity in Chigaco و منوعات البطة Duck Variations من خلال إنتاج محدود بمسرح سانت كليمنتس خارج برودواى.

وعودة إلى شيكاغو حيث كان هناك افتتاح أكثر أهمية. ففى ٢١ أكتوبر١٩٧٥ بدأت مسرحية الجاموس الأمريكى تشق طريقها على مسرح جولد مان ثييتر ستيج تو لتحطم الأرقام القياسية التى حققتها شبابيك التذاكر للسلسلة، وتنتقل لتفتتح مسرح ماميت الخاص والمسمى سانت نيقولا ثييتر.

وقد علق ناقد شيكاغو المسرحى ريتشارد كرستيانسون على الافتتاح فيما بعد قائلا إذا كنت تبحث عن يوم بارز فى تاريخ مسرح شيكاغو، بل والمسرح الأمريكى قاطبة فذاك هو [٢] فى إشارة ليوم افتتاح المسرحية.

لم يكن نجاح ماميت فجأة أو إجماعا، بل جاء على نحو متقطع.

لم يجابه افتتاح الجاموس الأمريكى على مسرح برودواى عام 1977 العاصفة النقدية التى حاقت بمسرحتيى موت بائع متجول، و من ذا الذى يخشى فرجينيا وولف.

وفى نفس العام، أزيح الستار عن ثلاث مسرحيات لماميت فى شيكاغو ونيويورك، وقد لقيت حياة فى المسرح A Life in the Theatre على وجه الخصوص تناولا مستفيضا على صفحات الجرائد الأدبية.

ولكن بعد أن واجه حملات نقدية لاذعة، اتجه ماميت إلى الكتابة للسينما عام ١٩٧٩ . ومع هذا فلم يذهب فى غيبوبة مسرحية على الرغم من أن مسرحياته الرئيسية تخللتها فترات فاصلة طويلة إلى حد ما. فالعديد من مسرحياته الأولى أعيد عرضها وتقييمها: وفى ١٩٨٣ اعتلت الجاموس الأمريكى ظهر مسرح برودواى للمرة الثانية لتمتدح هذه المرة على أنها واحدة من أهم مسرحيات ذاك العقد. فى عام ١٩٨٤ أضحى لدى ماميت حصاد من الجوائز تضمن ثلاث جوائز لأفضل مسرحية لذلك الموسم من شيكاغو جيفرسون، جائزتان من فيليج ڤويس أوبيز، إثنتان من دائرة نقاد المسرح فى نيويورك، جائزة جمعية وست إند ثييتر، جائزة جون جاسنر، جائزة دائرة النقاد الخارجيين للخدمات التى أداها للمسرح الأمريكى، الترشيح لنيل جائزة أوسكار، بالإضافة إلى جائزة بوليتزر عن مسرحية "Glengarry Glen Ross" عام ١٩٨٣ .

وعلى الرغم من إجماع أغلب النقاد فى ذلك الحين على أن ماميت قد جاء، إلا أنهم لم يتأكدوا كيف حدث ذلك ومن أين. لم يكد يطلق على ماميت مؤرخا للدرك الأسفل من الحياة حتى خرج لتغيير اتجاهه ليكتب بطريقة أكثر اقتصادا عن موضوعات شتى؛ كذلك لم يكد ماميت يعتنق رؤى أكثر تفاؤلا للتواصل الإنسانى حتى عاد ينحو مناحى أكثر غموضا تمثلت فى مسرحيتيه إدموند (1982) Edmund و جلين جارى جلين روس.

ومن الجلى الآن أن ماميت هو الكاتب المسرحى الوحيد من بين كثيرين ظهروا فى أواخر السبعينيات– منهم كريستوفر ديورانج، ألبرت إنو راتو، بث هنلى، ومايكل كريستوفر– الذى استطاع أن يحقق شهرة عالمية بارزة. فقد أبدع مجموعة من الأعمال التى تكشف عن أنماط مختلفة ومعقدة تتجاوز كونها مجرد هواجس متكررة؛ كما مزج تقاليد المسرح الأمريكى والأوروبى فى القرن العشرين بأسلوب يحفظ له شخصيته المتميزة؛ واستطاع ماميت أن يثير اهتمام قاعدة عريضة من جمهور المسرح، وأن يجعل شخصيات مسرحياته تمشى على الصراط بين اليأس والرجاء، بين التحلل والتكامل، أو بين العزلة والتواصل، حتى بدت الثنائيات المتنافرة، والتناقضات والعنف الجدلى سمة محورية فى أعماله وصفة واضحة فى شخصياته.

هناك شخصيتان مختلفتان تتنارعان ماميت، كما هو واضح من المقابلات العديدة التى أجريت معه، كلاهما تغلب عليهما النبرة الطبقية. وفى هذا الإطار وصفه واحد من كتاب المسرح فى شيكاغو عام ١٩٧٨، وهو آلان جروس Alan Gross، بأنه مزيج مثير من فتى الجنوب الخشن والطفل الثرى المدلل [٣]. كان ماميت يعطى انطباعا بأنه صعب المراس، ذكى، لاذع لا يصدق المصارحة السهلة، أضف إلى هذا كله روحه المرحة التى لا تخلو من السياط الساخرة والتى يزيد من حدتها تكوينه الجسدى القصير البدين، وشعره القصير ولباسه البسيط. ولكنه أيضا ينجلى من بين مسرحياته والأهداف التى يرمى إليها كقارىء جيد وذكى، وكواعظ أخلاقى يؤمن عن صدق بما للمسرح من قدرة على التواصل، وكذلك كمعلم يحمل بعنف على كل ما هو سطحى ومبتذل وزائف فى الحياة والفن. هذا التوتر بين الشخصيتين يمكن أن يولد نوعا من الميل للقتال الذى لمسه العديد ممن أجروا مقابلات مع ماميت. هناك تنافر بين كلماته الحقيقية التى تبدو كما لو كانت قد اختيرت بعناية ونقحت بدقة وبين الدفء الذى تنطوى عليه تلقائية إلقائه لها. وفى مسرحياته تلمس ذات التوتر بين الكلمات نفسها وبين النية والإيقاع اللذين يولدانها. والعديد من مسرحياته تشهد على أن السخرية اللاذعة لماميت تطوى بين ثناياها رغبة إيجابية فى التواصل.

وتزخر سيرة ماميت العلمية وحياته بالتوترات الجدلية التى تتمثل فى أصل عائلته اليهودى البولندى، ورغبته فى الانصهار فى الكيان الأكبر لكونه أمريكيا. وكذلك فى التوتر بين حاجته لرفاهية ذوى الياقات الزرقاء وتطلعه أيضا لتحفظ واستقرار ولا رسمية الطبقة الوسطى. بين عالم مدرسة شيكاغو الثانوية الترتيب وبين عوالم بديلة وليدة أطلقها خياله مع بدء علاقاته المبكرة مع المسرح. بين التردد فيما إذا كان سيركز على الأداء أم على الكتابة. فى الصراع بين ما إذا كان سيظل مديرا فنيا لمسرحه الإقليمى الخاص أم ينطلق نحو السعى للحصول على اعتراف قومى به ككاتب مسرحى. بين إغراءات الكتابة للسينما وجاذبية الكتابة للمسرح. بين شد ريف ڤرمونت وجذب المراكز الحضرية. وفى الانشطار بين الولاء لشيكاغو والانتماء لنيويورك. هناك أيضا التنافر فى المسرحيات ذاتها بينها وبين بعضها البعض. فتجد

مسرحيات أبو للونية (نسبة إلى أبو للو) توحي بأن التوازن الشكلى والسيادة الإنسانية الإيجابية فى صعود، بينما تجد مسرحيات أخرى ديوجينية (نسبة إلى ديوجنيس) تميل مع جنوح الشخصيات المتعطشة لخلق عوالم جديدة لنفسها وأحيانا ما تدمر نفسها وآخرين وهى فى طريقها لذلك.

ولد داڤيد آلن ماميت فى ٣٠ نوفمبرمن عام 1947، وقضى أعوامه الأولى فى ضاحية فلوسمور التى تبعد بنحو ٢٦ ميلا إلى الجنوب من منطقة لوب المركزية بشيكاغو [٤]. ينحدر أبوه ، الذى كان يعمل محاميا، من أصل بولندى يهودى، كما تنتمى أمه التى كانت تشتغل بالتدريس إلى أصول يهودية. شعر ماميت فيما بعد أن أبويه قد أتيا على ميراثهما الحضارى من أجل الاندماج فى المجتمع حيث كانا من أبناء المهاجرين. كان أبوه من هواة الباحثين فى علم دلائل الألفاظ حتى كان دائما ما يصر على استخدام ماميت وأخته لين Lyn لأنسب الكلمات للتعبير عن أنفسهما. وقد ذكرت لين فى مقابلة معها فيما بعد أن أخاها ربما أدرك أن هذا النوع من التمرين لم يكن بلا غرض، بل كان تعبيرا عن الاعتقاد بأن فى هذه الحياة المخيفة لابد للمرء من أن يتقن شيئا ما. وأضافت بأنه لم يكن يشعر بأنه محبوب فقط لكونه داڤيد.[٥]

ومما لا شك فيه أن هذا التدريب قد صقل إجادة ماميت للدقة اللفظية، كذلك تأجج ميله الطبيعى لجرس الكلمات وإيقاعها بما كان يحصل عليه من دروس فى البيانو منذ عام 1952 ودراسته لإيقاعات القوافى المتناغمة والمعقدة فى سجلات وضعتها الجمعية العالمية لباحثى الدلالات اللفظية للكلمات.

فى عام 1957-1958 إنفصل والدا ماميت، فعاش بعدها لفترة مع أمه وأخته فى ضاحية ساوث شور. ثم انتقل ثلاثتهم إلى ضاحية نموذجية قريبة لفلوسمور تسمى أولمبيا فيلدز، حيث عاشوا فى بيت صغير مثل لماميت الكبت الواقع على الطبقة الوسطى. وبدأ ماميت دراسته فى ريتش سنترال هاى. وبينما سيطر عليه اعتقاد بأنه تلميذ فقير، على الرغم من نهمه بالاطلاع، فقد بدأ ماميت فى تنمية عوالم بديلة لحياة الرتابة المحيطة به. تمثلت هذه العوالم بداية فى الرياضة، ثم المسرح. فى

المدرسة، وبينما كان يلعب الكرة تحطمت أنفه، فتحول إلى المصارعة. وجذبه المسرح لما يتمتع به الممثلون من طاقة ولما يبدو عليه العمل فيه من الاعتماد بشكل كبير على السليقة. وقد أصبح المسرح أكثر أهمية لماميت بعد أن انتقل ليعيش مع أبيه عام 1963 فى منطقة نورث لينكولن بارك بالمدينة، وتحول إلى مدرسة فرانسيس باكر الراقية والتى تأسست عام 1903. وفى المدرسة، حيث كان هناك برنامج مسرحى متطور حصل ماميت على دورات دراسية وقام بالأدوار الرئيسية فى الأعمال الاستعراضية. وكانت هذه المدرسة تقع على مقربة من العديد من الدوائر المسرحية والمسارح المحترفة التى أثرت فى حياة شيكاغو المسرحية فى الستينيات.

بين عامى 1963 و 1965 عمل ماميت مع كل من هال هاوس وساكند سيتى والأخيرة هى فرقة الكوميديا الارتجالية الشهيرة التى تأسست عام 1959.

وقد نال ماميت خبرة مسرحية عملية فى هال هاوس التى استطاعت بقيادة مخرجها بوب سيكنجر أن تقدم الكثير من الأعمال الجريئة والقوية من ريبرتوار المغامرات بقاعة جين آدامز.

فى مسرحيتى شيزجال Schisgal كابتو الآلات الكاتبة ، و النمر عمل ماميت وراء الكواليس، كما عمل ضمن الجوقة فى مسرحية بريخت Brecht، أوبرا بثلاثة قروش The Threepenny Opera ولعب دور حامل النقالة فى مسرحية كينيث براون Kenneth Brown السجن "The Brig''.

وفى المسرح المسمى باسم مسرح المدينة الثانية عمل مشرفاً عاماً على تنظيم شئون مدخل المسرح والصالون الملحق به، لكنه من الناحية الفنية كان للعرض المسرحى الشبية بمسرح المنوعات التى تقدم كل ليلة، والمناظر التى يتم الفصل فيما بينها بالإظلال التام، تأثير على أعماله الأولى.

وبعد أن أنهى ماميت دراسته الثانوية أراد له أبوه أن يدرس القانون، ولكن ماميت لم يلبث أن غير وجهته والتحق بكلية جودار كوليج فى فرمونت. وكانت تلك هى المرة الأولى التى يعيش فيها ماميت فى بيئة ريفية حيث تقع الكلية بمنطقة بلينفيلد،

على بعد عشرة أميال إلى الشرق من مونبلييه. وكان عدد الطلاب المقيمين صغيرا، ومثلت الكلية نفسها نموذجا للتحرر التعليمى، فلم يكن هناك دورات دراسية، ولا درجات أو حتى اختبارات. وتقدم ماميت للحصول على درجة البكالوريوس فى الأدب الإنجليزى، ومن أجل هذا كان عليه أن يقضى السنة الأخيرة من الدراسة فى الخارج كطالب غير مقيم.

وكانت لهذه السنة التى أمضاها ماميت فى نيويورك بالغ الأثر عليه والتأثير فيه. فقد قرر أن يقضى وقته ما بين 1967 و 1968 فى دراسة التمثيل بمدرسة نيبرهود بلاى هاوس حيث كان سان فورد ميزنر– وهو خريج مدرسة المسرح الشهيرة المعروفة بـ Theatre Group– وفريقه يدرسان أسلوب التمثيل المأخوذ عن ستانيسلافكى والمعدل لما كان يعرف بـ منهج الحركات الجسدية. وأمضى ماميت عاما واحداً من دورة دراسية مدتها عامان. وقد أثر هذا العام فيما بعد على عمله كمخرج، وكمعلم/ ممثل، وعلى كتابته وكذلك على أسلوبه الفنى فى تحليل النص. كان تركيزه على الهدف والحافز، على المادة العلمية لتمثيل الأهداف رويدا رويدا، طبقا لتحليل ما بين السطور والهدف الأسمى للمسرحية.

أما ميزنر فقد درب طلابه على التركيز على أشياء أخرى على خشبة المسرح، على الاستجابة بأمانة للحظة الوليدة من جديد من خلال الاتصال بين الممثلين كل ليلة على المسرح. كما لم يثق فى التكنيك الداخلى المبالغ فيه مثل ذاكرة العاطفة، و ذاكرة الحس أو أى تكنيك آخر يعطى التركيز على الذات اليد العليا فوق التواصل. فكان لممثليه حياتهم الداخلية، ولكنهم لم يكونوا مكبوتين خارجيا. وقد كان أكثر ما أثار إعجاب ماميت بميزنر هو قابلية ما كان يعلمه للتطبيق العملى كلية [٦].

أثناء فترة دراسته بالكلية، أضاف ماميت إلى مؤهلات فتى الجنوب الخشن من خلال توليه عدة أعمال يدوية فى الوقت الذى واصل فيه اكتساب الخبرة المسرحية. فى صيف 1966 عمل ماميت لدى البحرية التجارية بمنطقة البحيرات العظمى (Great Lakes) ، وهو العمل الذى أوحى إليه بمسرحية قارب البحيرة "Lakeboat". فى صيف 1967، التحق ماميت بفرقة موريس شيفالييه

بمونتريال كراقص متخصص. وكان متاحا لطلاب كلية جودار العمل أيضا أثناء شهرى أجازة الشتاء، وفى تلك الفترة بدأ ماميت الكتابة. وعرض بعضا من باكورة أعماله على مارك رايدر الذى كان يعمل مصمما للرقصات لدى جودار. وقد نصحه رايدر بألا يشغل باله بمسألتى الشكل والبناء، فتلك مهمة النقاد [٧]. وكانت رسالة درجة البكالوريوس التى حصل عليها ماميت فى ربيع 1969 عن النسخة الأصلية من مسرحية الجمل The Camel التى قدمتها فرقة ساكند سيتى.

وعلى مدى الأعوام القليلة التالية، تأرجح ماميت بين حياة الكفاف التى غالبا ما يحياها المسرحيون المحترفون فى بداية حياتهم، وبين تقتير الممثل المعلم فى كلية. وفور تخرجه، عاد ماميت إلى مونتريال ليصبح عضوا فى فرقة محترفين تتخذ من ماك جيل يونيفر سيتى مقرا لها. وظهر فى مسرحية بينتر Pinter العودة The Homecoming وكذلك فى أحد عروض أليس فى بلاد العجائب (Alice in Wonderland). ثم عاد بعد ذلك إلى شيكاغو ليعمل سائقا لسيارة أجرة. ثم عمل لمدة عام كمدير مكتب لدى شركة عقارات مريبة فى بيتر سون أفينيو بمنطقة نورث سايد بشيكاغو، وهو عالم جسده فيما بعد فى مسرحية جلين جارى جلين روس. فى خريف عام 1970، حل ماميت محل أحد أعضاء هيئة التدريس بكلية مالبورو كوليچ بفرمونت ليعمل كمدرس/ ممثل لمدة فصل دراسى واحد. وكان ضمن متطلبات هذا العمل كتابة مسرحية يمكن إنتاجها فى ورشة العمل؛ لذا انكب ماميت فى الحال على كتابة قارب البحيرة التى عرضت فوراً بالكلية فى أواخر 1970. مرة أخرى عاد ماميت للتنقل بين عدة وظائف فى شيكاغو فى بداية 1971. ففى خريف نفس العام دعى للعودة إلى جودار كوليچ للعمل بالتدريس لمدة عام. وبالإشتراك مع طلابه ستيفن شاشتر ووليام مكاى كون ماميت مجموعة أطلق عليها فرقة سانت نيكولا St. Nicholas Company التى قدمت العروض الأولى من مسرحيته الانحلال الجنسى فى شيكاغو و منوعات البطة. وبعدها عمل الطلاب المتحمسون على إعادة دعوة ماميت للعمل بالكلية لمدة عام آخر، وبعد أول إنتاج له

منح ماميت لقب فنان مقيم. فى خريف 1972 عرضت منوعات البطة بمقدمة مونولوجية تحت عنوان Litko بقاعة نيوروم بمسرح بودى بوليتيك الصغير الواقع بشارع لنيكولن أفينيو. تلك كانت أولي مسرحيات ماميت التي عرضت بمدينته الأم. في خريف 1973، عاد ماميت مرة أخرى إلى فندق لينكولن بالقرب من المدينة القديمة Old Town ليكسب قوته من العمل فى المسرح إذا تسنى له ذلك والالتحاق بوظائف أخرى عند الضرورة. فعمل لدى فرقة مسرحية للأطفال، ثم لدى العديد من المسارح الليلية فى عروض الشتاء بمنطقة شيكاغو. وكان ضمن وظائفه الأخرى فى ذلك الحين أن عمل مندوب مبيعات للسجاد عبر الهاتف، ثم خادما لتنظيف الموائد لدى أحد المطاعم فى نادى لندن هاوس الليلى.

فى صيف 1974، قدمت فرقة أورجانيك ثييتر كومبانى نسخة منقحة من مسرحية الانحلال الجنسى فى شيكاغو على مسرح ليوليرنر. تتناول المسرحية قصة حب شابة، تفشل فى مجابهة ضغوط أساطير الذكورة، وحكماء الحياة والبيئة الحضرية. وقد صدمت المسرحية البعض، وأسعدت البعض الآخر وجذبت عدداً كبيراً من الجمهور. وحفز هذا النجاح ماميت على الاتصال بشاشتر Schachter وماكى Macy اللذين كانا قد ذهبا إلى كاليفورنيا لكى يعيدا تكوين فرقة سانت نيكولا تحت اسمها الجديد ممثلو سانت نيكولا مع ضم بعض الأعضاء المحليين الجدد إليها. فى نوفمبر من نفس العام جاءت الانحلال الجنسى فى شيكاغو بأول جائزة لماميت، وهى جائز جيفرسون أوورد لأحسن مسرحية بشيكاغو لذاك الموسم. ولم تلبث فرقة ممثلى سانت نيقولا أن قامت من كبوة البداية لتتجه نحو الأفضل فى أواخر الموسم. وكانت باكورة إنتاجها مسرحية ماميت التى أخرجها هو نفسه السناجب Squirrels 1974، وهى كوميديا من اثنين عن الكتاب المرتبطين بعلاقة وثيقة هى علاقة الحكيم وتابعه. وجعلت المسرحية بعضا من النقاد الشباب يضيفون ماميت كواحد من المسرحيين الجديرة أعمالهم بالمشاهدة بعد نجاح الانحلال الجنسى فى شيكاغو . ولكن الجمهور لم يأبه بها. وفى فبراير من عام 1975، أعد ماميت وأخرج أول مسرحية كاملة لأونيل وهى ما وراء الأفق (Beyond The Horizon) 1918، وذلك على مسرح زاجريس لوثيران تشيرش بشارع وست بولدوين ستريت. ولكن جاءت استجابة

الجمهور محبطة. وهنا يصف كريستيانسون كيف راح أفراد الفرقة وهم فى حمأة القنوط يمتهنون أعمالا مختلفة وتافهة لكى يستمر عمل المسرح، حتى أن ماميت نفسه عمل كمحرر بالقطعة بمجلة "Oui" التى يمتلكها هيو هفنر. وقدمت الفرقة عرضا لمسرحية حكايات كانتربرى "Canterbury Tales" بمسرح جورنى رينيسنس، كما قدمت مسرحية شكسبير حلم ليلة صيف من إنتاج شاشنر وذلك على مسرح أوك بارك ثييتر فستيڤال. وفى يونيو افتتحت الفرقة مسرحية الطفل الشاعر والإيجار"The Poet and The Rent" التى كتبها ماميت ولقيت استقبالا حماسيا.

فى صيف 1975، شعر ماميت بتوتر جديد ينتابه حول كيفية قضائه لوقته وتطورات حياته العملية. فقد تصارعت إمكانية أن يصبح كاتبا مسرحيا معروفا على مستوى وطنه مع مسئوليته كمدير فنى لفرقة ممثلى سانت نيقولا. وفى هذا الصدد يقول كم كنت أتمنى لو استطعت الجمع بين كليهما: أن أستمر فى إدارة الفرقة وفى الوقت ذاته أتابع مصالحى فى نيويورك أو حتى أواصل الكتابة. ولكن ذلك لم يبد حقيقيا. فى مايو كان هناك خيبة أمل تنتظر الفرقة، وذلك عندما ألغى عرض منوعات البطة على مسرح كليمنتس بنيويورك قبل الافتتاح بعشر دقائق بسبب خلاف مع أكتورز إكويتى Actors' Equity. كان ماميت فى ذلك الحين منكبا على العمل فى عدة مسرحيات، منها مسرحية ماكيناك "Mackinac"، وهى عن الهنود فى نورث متيشجان والتى قدمها مركز برنار هورفيتش اليهودى فى نوفمبر 1974. بعد ذلك بعام كانت الفرقة تقدم مسرحية الخنزير Marranos التى تدور حول اضطهاد اليهود أثناء محاكم التفتيش الأسبانية. أما (الجاموس الأمريكى) التى اكتملت فى خريف 1975 فقد كانت أكثرها أهمية، بالإضافة إلى بعض الصور المسرحية التى كونت فيما بعد حياة فى المسرح. وقرر ماميت ألا يقدم الجاموس الأمريكى على مسرحه الخاص، بل على مسرح أفضل وضعا وهو مسرح جودمان Goodman الذى بدأ منذ إنشائه عام 1925 كجزء من معهد شيكاغو للفنون واكتسب شهرة واسعة كمسرح إقليمى محترف ذى وضع مستقر ومعروف بإنتاجه للكلاسيكيات بالإضافة إلى مدرسة الدراما التى يضمها. وأعطى ماميت المسرحية للمخرج الشاب جريجورى موشر Gregory Mosher، مخرج الموسم البديل أو ما يسمى مسرح ٢ لدى

جودمان، لتعرض بقاعة روث ديربورن. وهكذا في الوقت الذى كانت الجاموس الأمريكى تبدأ فيه عروضها فى جودمان بشيكاغو فى أكتوبر، كانت الانحلال الجنسى فى شيكاغو تبدأ أول عروضها فى نيويورك بالتزامن مع عرض منوعات البطة على مسرح سانت كليمنتس من إخراج ألبرت تاكازوكاس والتى لقيت استقبالا جيداً. والمسرحية الجديدة التى جاءت مليئة بالحيوية وإن كانت خالية من الحدث الدرامى، بسيطة فى شكلها ولكن زاخرة بالسخرية والتهكم فى طيها، هى دراسة لثلاثة محتالين من نورث سايد يتآمرون لسرقة مجموعة عملات أثرية من أحد محلات بيع المستعملات. واعتبرها عدد لا بأس به من النقاد عملا رائعا يسلب الألباب، بل تحفة أصلية. وقد أجملت عميدة نقاد شيكاغو، كلوديا كاسيدى Claudia Cassidy، ما أصبح شكوى عامة ضد ماميت فى تساؤلها عبر إذاعة WFMT قائلة هل يؤمن مسرح جودمان بأن اللغة البذيئة قد أضحت بديلا عن الدراما؟ (٨). وهذا بالضبط ما فعلته المسرحية التى انتقلت بعد تغيير طاقم ممثليها إلى المقر الجديد لمسرح سانت نيقولا بشارع هالستير ستريت ليخرجها موشر فيما بعد فى الثانى والعشرين من يناير على مسرح سانت كلمنيتس بنيويورك. فى الوقت ذاته أعاد مسرح سانت نيقولا بشيكاغو عرض السناجب فى السابع والثامن من يناير، وفى التاسع منه قدم عرضا نصف ليلى لمسرحية قصيرة كتبها ماميت عام 1973 وهى لم الشمل Reunion. ولم يلبث التوتر الذى انتاب ماميت على مدى شهور أن حسم مع مطلع العام الجديد. ويبدو أن الخلاف مع زملائه حول مدى الاستفادة من إنتاج مسرحية سيتكوم Sitcom لجوليان بارى قد دفع ماميت للاستقالة من الإدارة الفنية لمسرح سانت نيقولا.

وانتقل ماميت إلى نيويورك حيث نجح عرض سانت كليمنتس لـ الجاموس الأمريكى فى جذب انتباه منتجى برودواى: إد لانسبرى Ed Lansbury وجوزيف بارو Joseph Baruh. فى السادس عشر من يونيو كانت كل من الانحلال الجنسى فى شيكاغو، و منوعات البطة تعرضان خارج برودواى على مسرح تشيرى لين ثييتر حيث استمرا على مدى 273 عرضا (٩). فى النصف الأخير من 1976، فاز ماميت بجائزة جيفرسون للمرة الثانية عن مسرحية الجاموس الأمريكى وبجائزة أولى عن

نفس المسرحية ومسرحيتيه الأخريين اللتين قدمتا على تشيرى لين ثييتر، بالإضافة إلى حصوله على منحة من مجلس مدينة نيويورك للفنون عن كتاباته لمسرح الطفل، وجائزة روكفلر جرانت، وزمالة CBS للإبداع الأدبي والتى تتيح له الإقامة الجزئية فى ييل Yale حيث كان يحاضر يوما واحداً فى الأسبوع. وكان عام 1977 عاما حافلا لماميت. ففيه واصل العمل بالاشتراك مع موشر ومسرح جودمان الذى أخرجه من أزمة ريبرتوار كان يعانيها مسرح ٢ وذلك من خلال تقديمه لمسرحية حياة فى المسرح التى تحكى عن حياة اثنين من الممثلين بأحد المسارح الإقليمية. وحققت تلك المسرحية نجاحا غير متوقع حيث قوبل ماميت بعاصفة من التصفيق من قبل الجمهور كما لقيت المسرحية الكثير من التلميع الإعلامى الواسع. ثم شهد برودواى افتتاح الجاموس الأمريكى فى السادس عشر من فبراير، وذلك من إخراج أولو جروسبار، وتمثيل كينث ماكيلان، وچون ساڤيچ وروبرت دوڤال. وتباين رد فعل الصفحات الأدبية تجاهها، واستمر عرض المسرحية لفترة متوسطة على مدى 135 عرضا. ومع ذلك فقد أجمع جل النقاد على أن صوتا جديداً متفرداً قد أتى، ونالت المسرحية جائزة دائرة نقاد المسرح بنيويورك. فى نفس الشهر عرض لماميت مسرحيته القصيرة كل الرجال عاهرات: تحقيق All Men are Whores: An Inquiry على مسرح ييل كاباريه. فى الحادى عشر من مايو جاء أول عرض لمسرحية موتور الماء Water Engine والتى أخرجها ستيڤن شاشتر، وكانت تمثل معالجة لمسرحية إذاعية كتبت قبل ذلك الوقت بعام، وفيها يستخدم ماميت شكل المسرحية داخل المسرحية حيث يقدم الممثلون فى أستوديو إذاعى عام 1934 حكاية أمريكية خيالية عن صراع بين مخترع وبين نوازع المصالح المادية. فى يونيو قدم مسرح سانت كليمنتس أول عروضه لمسرحية الأطفال انتقام باندا الفضاء Revenge of the Space Pandas. فى أكتوبر قدمت لم الشمل على مسرح ييل للذخائر Yale Repertory Theatre وهذه المرة مع مقدمة مسرحية جديدة بعنوان الحصان الأسود Dark Pony. ولم تمضِ ستة أيام حتى كانت حياة فى المسرح قد بدأت عروضها على مسرح تياتردى ليز Theatre de Lys خارج برودواى، وكانت من إخراج جيرالد جوتيريز وتمثيل كل

من إليس راب وبيتر إيفانز، واستمرت على مدى 288 عرضا. فى شيكاغو فى الحادى عشر من نوفمبر أخرج ماميت نفسه لمسرح سانت نيقولا مسرحية الغابة The Woods والتى مثل فيها كل من باتى لوبون وبيتر ويلر. وهى مسرحية من شخصين يلتقيان فى منزل ريفى معزول ويحاولان التصالح مع بعضهما البعض وكذلك مع علاقتهما. فى الأول من ديسمبر بدأ ماميت أول عرض هام له فى الخارج عندما افتتحت مسرحيتاه الانحلال الجنسى فى شيكاغو و منوعات البطة على مسرح ريچنت Regent Theatre بمنطقة وست إند بالعاصمة البريطانية لندن. ولكنه لم يلبث أن قوبل بفتور، فقد أزعج النقاد طريقة الإعلانات الخادعة والتى تضمنت ملصقات تعرض أنثى ذات أرداف عارية. وسرعان ما توقفت العروض فى الرابع عشر من يناير [١٠]. وأمام هذا العمل المضنى شديد التنوع سقط فى أيدى النقاد– الذين لم ينقصهم حماس أيضا– حول كيفية تصنيف ماميت. وكلل ماميت عام الزوابع بزواجه من الممثلة ليندساى كراوس ابنة الكاتب المسرح الحائز على جائزة بوليتزر، راسل كراوس، وذلك قبل أربعة أيام من انطواء العام. وكانت ليندساى قد اشتركت فى عرضى ييل Yale حيث كانت المقدمة المسرحية المعنونة الحصان الأسود مهداة لها من قبل ماميت.

وفى العامين التاليين واجه ماميت كبوات مهنية محبطة له فى ذلك الحين، ولكنها كانت هى ذاتها التى حدت به للتوجه نحو نوع آخر من الكتابة، وهو الكتابة السينمائية. لقيت موتور الماء نجاحا كبيرا على مسرح جوزيف باب Public Theatre فى نيويورك فى شكل الكاباريه الذى عرضت عليه ولكنها لم تستمر سوى ستة عشر عرضا فقط بعدها انتقلت فى السادس عشر من مارس إلى مسرح بلآى ماوث ليقدم لها بعرض السيد سعادة Mr Happiness ومنى افتتاح نيويورك لمسرحية الغابة– الذى طال انتظاره– فى الخامس والعشرين من ابريل، بفشل ذريع، وتوقف بالتالى إنتاج أولو جروسبارد لها لصالح جوزيف باب بعد 33 عرضا فقط. ثم جاءت الصدمة الأعظم مع عرض مسرحية المكتشف The Explorer عى مسرح جودمان. هذا العمل المصحوب بالموسيقى والذى كان منظوراً له أن يمثل ذروة الموسم لمسرح جودمان، افتتح فى شيكاغو أمام جمهور يضم

ستين ناقدا من نقاد جمعية نقاد المسرح الأمريكى فى الرابع والعشرين من مايو 1979. والمسرحية، وهى مأخوذة عن قصة لـ جاك لندن Jack London، تحكى عن مستكشف يقع فى حيرة أمام قرار إما بالعودة إلى لندن أو البقاء فى أقصى الشمال ضائعا فى مقره الجديد بين الهنود. ولاقت المسرحية نقدا شديدا بل وسخرية من قبل ساكند سيتى، حتى أن مخرجها موشر نفسه أقر بفشلها تماما.

فى الخريف، استدعى مخرج هوليود بوب رافئيلسون ماميت لكتابة المعالجة السينمائية لقصة چمس كين ساعى البريد دائما يدق مرتين The Postman Always Rings Twice، وعلى الفور استجاب ماميت لخوض غمار الكتابة السينمائية. وصور الفيلم فى ربيع 1980 مع قيام جاك نيكلسون وجيسيكا لانج بدور العاشقين المتيمين. وعلى الرغم من العثرات، كان هناك تعزيزات هامة لنجاحات مسرحية فى بداية هذين العامين أيضا. فكان العرض البريطانى الأول لمسرحية الجاموس الأمريكى من إخراج بيل بريون مع قيام جاك شيفرد بدور تيتش Teach. وجرى العرض فى 28 يونيو بأصغر قاعات المسرح القومى بلندن وهى قاعة كوتسلوى Cottesloe التى تتسع لأربعمائة مقعد. وكان لهذا الإنتاج أثر أعمق من عرضى مسرح ريجنت من قبل. ومع تولى موشر الإدارة الفنية الكاملة لمسرح جودمان، عين ماميت مساعدا للمخرج عام 1978. وسرعان ما عوض نجاح عرض مسرحية حياة فى المسرح فى أكتوبر من العام التالى، الفشل الذى صاحب المستكشف. وكان بداية نتاج اتصال مثمر بين دائرة مسارح خارج برودواى Off-Broadway وبين مسرح سكوير ريرتورى Square Repertory أن بدأ عرض الشاعر والأجرة The Poet and the Rent فى مايو من عام 1979، ثم الحصان الأسود و لم الشمل فى أكتوبر التالى واللتين أخرجهما ماميت وقام بالبطولة فيهما ليندساى كراوس وميشيل هيجنز، وقد لقيتا نجاحا طيبا. وقد أضاف ماميت مسرحية ثالثة صغيرة هى قداسة الزواج The Sanctity of Marriage والتى لم يحالفها النجاح.

فى السابع والشعرين من يونيو بثت حياة فى المسرح فى جميع أرجاء الوطن عبر شبكة تليفزيون WNET مع قيام راب وإيفانز بنفس أدوارهما خارج برودواى. كذلك

فى يوليو عرض الإنتاج البريطانى لنفس المسرحية التى أخرجها آلن بيرلمان لمسرح أوبن سبيس ثييتر Open Space Theatre وتوجت فترة الأعوام الثلاثة من 1980 إلى 1982 بفيلم جديد هو الحكم "The Verdict"، الذى أخرجه سيدنى لومت Sidney Lumet عن رواية بارى ريد، بالإضافة إلى مسرحية إدموند Edmond التى عرضت لأول مرة على مسرح جودمان فى الرابع عشر من يونيو 1982 وأخرجها موشر. وتتشابه موضوعات كل من الفيلم والمسرحية إلى حد كبير حيث تتناولان رحلة أحد الأشخاص عبر عالم فاسد ومتناقض أخلاقيا حتى الوصول إلى مرحلة المعرفة أو الاستنارة. ويلعب بول نيومان فى الفيلم الذى بدأ عرضه فى ديسمبر 1982 المحامى البطل. وقد لقى استحسانا لدى الجماهير، وبفضله رشح ماميت لجائزة أوسكار ضمن تصنيف أحسن معالجة سنيمائية في أوائل العام التالى. أما مسرحية إدموند فقد قوبلت بحماس لدى عرضها فى شيكاغو ولكنها لم تسلم من ملاحظات متباينة عندما افتتحت فى نيويورك خارج برودواى على مسرح بروفنستاون بلاى هاوس فى السابع والعشرين من أكتوبر. وخضعت لمقصلة ناقد نيويورك تايمز القوى فرانك ريتش. وعلى الرغم من أن عرضها لم يتجاوز 77 مرة إلا أنها أتت لماميت بالجائزة الثانية للمسرحيات المعروضة خارج برودواى والمسماه ڤيلج ڤويس أوبى "Village Voice" Obie.

فى تلك الأحيان، ازدادت محاولات إحياء وإعادة تقييم أعمال ماميت الأولى. ففى أبريل 1980 عرض مسرح ميلوكى ريرتورى Milaukee Repertory Theatre نسخة منقحة من قارب البحيرة Lakeboat والتى أخرجها حينئذ چون ديلون. وتحكى المسرحية عن طالب يقيم بصفة مؤقتة خلال فترة الصيف على متن سفينة تجارية كأحد أفراد الاحتياطي للطاقم وذلك بمنطقة البحيرات العظمى. ونجحت المسرحية لتنتقل بعد ذلك للعرض على مسرح لونج وارف ثييتر، ثم جودمان ومسارح أخرى. فى أكتوبر 1980، أعاد لونج وارف عرض الجاموس الأمريكى من إخراج إرڤن بروان وبطولة آل باتشينو Al Pacino الذى قام بدور تيتش لتبدأ فى رحلة طويلة تأخذها فى أشكال مختلفة من خارج برودواى إلى برودواى فى عام 1983. ولم تفلح الغابة The Woods فى نيل رضا نقاد نيويورك للمرة الثانية على التوالى

عندما حاول ماميت في مايو 1982 إعادة عرض شيكاغو وبنفس طاقم التمثيل الأصلي على مسرح ساكند سيتچ. وبداية من أوائل عام 1983 تسيدت مسرحية جلين جارى جلين روس الفائزة بجائزة بوليتزر تاريخ ماميت العملي حيث كانت من أنجح مسرحياته على الرغم من أن شكوكا قد ساورت ماميت بسبب بنائها غير العادي. وتتعامل المسرحية مع بيئة جافة يسودها الذكور ويعرفها ماميت جيدا، وذلك من خلال حكاية تاجر عقارات يبيع أراضي غير صالحة لمجموعة من المغامرين. لم يكن ماميت راضيا عن المسرحية عندما كتبها، ولأول مرة يسأل كاتبا مسرحيا النصيحة في مثل هذا الأمر، وكان هذا الكاتب هو هارولد بينتر Harold Pinter الذى أشار عليه بأن كل ما تحتاجه المسرحية هو أن تنتج، وعلى الفور راح ماميت يرتب لإنتاجها مع بيتر هول، المدير الفني للمسرح القومي البريطاني

National Theatre of Great Britain. لذا كانت جلين جارى جلين روس هي أول مسرحية لماميت تبدأ أول عرض لها خارج الولايات المتحدة بنفس المخرج (برايدن)، والممثلين الرئيسيين (شيفرد وكوتسلوى) اللذين اشتركا في الإنتاج الإنجليزى لمسرحية الجاموس الأمريكي عام 1978. وفي 21 سبتمبر 1983 كان الافتتاح الذى لقى إطراء واسعا. وحصلت المسرحية على جائزة SWET في يناير 1984، وعرضت لأول مرة لها في أمريكا في 6 فبراير حيث أخرجها موشر على مسرح جودمان. ثم انتقلت بعد تغيير واحد في طاقم التمثيل لمسرح چون جولدن في برودواى في 25 مارس 1984، وكانت التعليقات الصحفية في صالحها. ولكن لم يكن ثمة تذكرة تباع مقدما مما تسبب في خسارة مالية للمسرحية على مدى أسبوعيها الأولين. وبعد أن أعلن عن فوز ماميت بجائزة بوليتزر ارتفعت الإيرادات بنسبة 30 في المائة، ولم يسدل الستار على العروض في برودواى إلا في 17 فبراير 1985 وذلك بعد أن استمرت على مدى 378 عرضا، ثم راحت بعد ذلك تجوب ما بين الساحلين حتى نهاية العام [١١]. وتضمنت أعمال ماميت في هذا الوقت مسرحيات قصيرة أتت أحيانا في أشكال غير عادية مثل مقالات، ومعالجات لمسرحيات أوروبية، وتعليم. وبالرغم من قول بعض النقاد أن جلين جارى جلين روس هي عودة إلى الأرضية المكتسبة باكرا إلا أن كثيرا من الأعمال الأخرى تمثل خطوات فنية

متقدمة. وضمن المسرحيات الأصغر مسرحية خمس قطع غير مترابطة Five Unrelated Pieces التي قدمت على مسرح إنسامبل ثييتر Ensemble Theatre بنيويورك في مايو من 1983؛ ومسرحية اختفاء اليهود The Disappearance of the Jews وهي عمل من فصل واحد يقوم به ممثلان وقد عرضت على مسرح جودمان في نفس الشهر؛ وقدمت مسرحيات الكلب، طاقم الفيلم، فور. إيه. إم على مسرح جيسونز بارك رويال في نيويورك في يوليو التالي؛ و ڤرمونت سكيتس التي قدمها مسرح إنسامبل في مايو من 1984؛ و السجين الأسباني والتي قدمتها بالتزامن مع مسرحية الشال فرقة المسرح الحديث New Theatre Company بشيكاغو في أبريل 1985؛ بالإضافة إلى مسرحيتين قصيرتين تمثلان مغامرة وهما جودمان ستريت، و كروس باتش اللتان أذيعتا عبر أثير راديو شيكاغو في مارس 1985. أما المعالجات فشملت النهر الأحمر Red River والتي أخذها ماميت عن مسرحية بنفس الاسم لبيير لاڤي وهي Le Fleuve Rouje وقدمت على مسرح جودمان في مايو 1983؛ ومعالجة قوامها ساعتين لمسرحية تشيكوف بستان الكرز The Cherry Orchard والتي أخرجها بيتر نيلز لفرقة نيو ثييتر كمباني التي بدأت بها عروضها على مسرح جودمان في مارس 1985. أما المسرحيات التليفزيونية فضمت مالكوم إكس و أشياء تتغير التي كتبها ماميت بالاشتراك مع شل سيلفر شتاين، بالإضافة إلى المنبوذون The Untouchables التي أنتجتها شركة باراماونت عام 1985، و زاتل The Tell التي أخرجها أوربون في يونيو 1986. في عام 1983، وعلى مدى العامين التاليين، اشترك ماميت ويليام ماكي فيما أطلق عليه ماميت ورشة عمل الجماليات العملية Practical Aesthetics Workshop، وهي دورة صيفية عن التمثيل كانت تعقد بجامعة نيويورك. ومن هذه المجموعة خرجت فرقة المسرح الأطلنطي Atlantic Theatre Company والتي تعمل الآن في كل من شيكاغو ومونبلييه.

وحياة ماميت الآن تتيح له بلوغ كل أنشطته المهنية بطريقة مثمرة وحيوية. وهو يعيش حاليا مع زوجته وابنته الصغرى ويلا Willa في بيت ريفي أعيد ترميمه في ريف ڤرمونت على الرغم من امتلاكه لشقة في نيويورك. ويكتب ماميت معظم أعماله في غرفة صغيرة على تلة خضراء خلف منزل ڤرمونت، ويبدو أن المستقبل

سيشهد تراجعاً فى أعمال ماميت الجديدة التى ينجزها فى شيكاغو. أما مسرح سانت نيقولا فقد أضحى أشلاء منذ 1981 بعد العديد من السنين التى توارى خلالها بسبب هجرة كثير من المؤسسين له. وفى عام 1985 افتتح موشر مسرح نيو ثييتر كمبانى كملحق بجانب مسرح جودمان. ولكنه تركه الصيف التالى عندما عين مديرا فنيا لمسرح لينكولن سنتر ثييتر. وبقاعة ميتزى نيو هاوس التابعة لمركز لنيكولن جرى فى 24 ديسمبر عام 1985 العرض المزدوج لمسرحيتى بريردى شيان
Prairie du Chien (1979) و الشال The Shawl. وتدور المسرحية الأطول منهما وهى الشال حول ناسك يتمزق بين حبه اللواطى لعشيقه الذكر وولائه لتابعته الأنثى. وقد كان استقبال هذه المسرحية فى عرضها الأصلى على مسرح نيو ثييتر بشيكاغو فى أبريل أفضل منه فى نيويورك.

(2)

الشعور بالفزع الأخلاقي

A Sense of Moral Dismay

في عام 1977 راح ميل جاسو يصف أعمال داڤيد ماميت بأنها يتخللها دافع كوميدى لا يمكن كبته، ووعى اجتماعى عالٍ وشعور بالفزع الأخلاقى [١]. والصفة الأخيرة ذات أهمية خاصة. فهى تأتى نتاجا لإحساس دائم بالتنافر، والجدل والتناقض الذى تزخر به مسرحيات ماميت، سواء جاءت نهايتها سلبية مع تسيد قوى الدمار أو إنتهت برؤية أكثر إيجابية بالتواصل.

تبدأ مقالة ماميت المبادىء الأولى بمثال مطابق لهذا النوع من التعارض حيث يقول: إن إعلان وتكرار مبادئنا الأولى هو سمة دائمة للحياة فى ديمقراطيتنا. فالتشبث النشط بهذه المبادىء، مع ذلك، دائما ما اعتبر غير أمريكى [٢]. وتجوب المسرحية أصداء أمثلة أخرى. ودائما ما اعتاد المحتالون سيئو السمعة على استدعاء شعارات الليبرالية الأمريكية المأخوذة عن أساطير الرواد لكى يبرروا غايات غير لائقة أخلاقيا. والشخصيات المفعمة بالطاقة تطبق هذه المأخوذات على أهداف خاطئة. كما يستغل الرجال الموهوبون باللباقة والقدرة على اختلاق القصص الساحرة، يستغلون تلك الإمكانيات ليعطلوا لا ليرتقوا بقدراتهم على معرفة أنفسهم والآخرين. وفى غمرة شوقهم لممارسة حب حقيقى يضع الرجال والنساء شركاءهم فى أطر محقرة من السيناريوهات التى تحول دون تحقيق ذلك الحب. ومع رغبتهم فى الارتباط مع آخرين بوثاق من الصداقة والولاء يلجأ الرجال مع هذا إلى التلاعب والمناورة، والغش ودفع بعضهم البعض إلى حالة من العزلة. هذا التوجه الذى يتشربه الجمهور هو بالفعل توجه يتسم بالفزع الأخلاقى وينطوى على إيحاءات جدلية على نمط بريخت. فنحن نسأل: لماذا يتصرف الرجال والنساء هكذا فى حين أن لديهم القدرة على التصرف بطريقة أخرى؟ إنهم بالفعل يتصرفون بطريقة أخرى أحيانا فى أعمال

ماميت، وعليه ينزاح الفزع الأخلاقى عن الجمهور مع بزوغ نور التصديق المفاجىء. وقد نمت وتعززت رؤية ماميت الأخلاقية، كما تكشف عنها مسرحياته وطريقة عرضه لكيفية تجرد شخصياته من قدراتهم، من خلال مصادر شتى هى: أرسطو، الرواقيين، فرويد، كارل ماركس، برونوبتلهايم، وجوزيف كامبل، واقتصادى القرن العشرين فى شيكاغو ثور شتاين ڤبلن، وتولستوى، وستانسلاڤكى. وليست تلك الرؤية سياسية بالمعنى الدارج بالرغم من أن ماميت قد خاض بجرأة فى عدد من القضايا السياسية بداية من تورط أمريكا فى نيكاراجوا إلى جشع بعض المقاولين من خلال رغبتهم فى هدم بعض أجمل مسارح نيويورك العتيقة. وقد اعتبر ماميت السياسة الملاذ الأخير لمن ينقصهم الخيال[٣]، كما لم تحث مسرحياته على توطيد نظام سياسى مختلف أو تحض على ثورة واسعة النطاق. فالعديد من مسرحياته تفترض وجود مرض اجتماعى عضال لا يستطيع تغيير نظام سياسى أن يلطف منه، وهو الأمر الذى جعل البعض من النقاد يخلعون عليه الصفة التشاؤمية والكتابة ضد السياسة. ولكن ماميت لا يقر بالمسرحيات التى تجعل للرسائل السياسية اليد العليا، سواء ارتبطت السياسة بتوجهات جمالية أو بأنظمة حكومية، بل إنه يجابه هذه الدعاية بالدافع الفنى الذى ينطوى على التعبير الحر بصرف النظر عن العواقب. وقد عبر ماميت عن إيمانه بأن النبوءة قد اقتربت، ولكنه يشير إلى أن المسرح هو مكان يمكن فيه الاحتفاء بالقصد والعزيمة، وأنه ليس هناك موضوع يمكن أن يصلح دراما ما لم يتضمن إمكانية الاختيار[٤].

والمفهوم ضمنا أنه مهما بلغ المجتمع من اللامبالاة، ومهما اقتربت النبوءة يظل الرجال والنساء قادرين على اختيار الكيفية التى يعيشون بها حياتهم، قادرين على السعى بإيجابية نحو إيجاد حلول لأزماتهم الاجتماعية والشخصية، ويظل كل من العزيمة والقصد قادرين على إحداث تغييرات. وليس ماميت ببعيد عن مارا الثورى فى مسرحية ڤايس Weiss مارا/ساد Marat / Sade (1964) عندما يقول: إن المهم هو أن تشد نفسك من شعرك وأن تدور وتنظر حولك لترى العالم كله بعيون جديدة[٥].

وتقول إحدى فرضيات ماميت بأن الإنسان أناب عن نفسه مؤسسات عديدة لتحمل عنه مسئوليته الشخصية عن أفعاله. في عام 1977 قال : إن الناس عصابيين، بل إن أمما بكاملها هكذا لأنهم يخفقون فى إدراك طبائعهم الحقيقية. فالأفراد يفشلون فى تقبل المسئولية عما يحدث لهم.... وقد قال ماركس بأننا جميعا جبلنا على القدرة على فعل الخير، وعلى أن نحب وأن نبدع، ولكننا ننأى بهذه القدرات عن أنفسنا. وبدلا من أن نقر بهذا عن أنفسنا فإننا نتخلى عن السلطة والمسئولية لمؤسساتنا، للكنيسة، للدولة، للدواء. والمؤسسات يخشى جانبها لأنها لا وجه لها ولا شخصية وهى مصدقة لأنها تستطيع تبرير أفعالها التى لن يكون لأى فرد الرغبة فى أن ينسبها لنفسه أبداً.

ويلجأ الناس للعب أدوار صممها لهم مجتمع استهلاكى وقد أصبحوا مفردات داخل نظام لتبادل السلع، أصبحوا سلعا للمقايضة والصفقات الجنسية المصطنعة بين الأفراد. وأصبحت أساطير ومبادىء الرواد الأمريكيين الليبرالية عارية من أية قيمة أخلاقية كانت لها ذات يوم وتحولت إلى مؤسسات وولاءات زائفة، وهكذا أصبح من الممكن استخدام تلك الأساطير فى تجريد الفرد من مسئولياته [٧] . وقد زاد الإيقاع المتسارع والاضطراب الذى فرضته الحياة المدنية الحديثة من شدة التواكل اعتمادا على الأدوار الاجتماعية المتلقاة والتى تحول بين الناس وبين فهمهم لأنفسهم. فليس لديهم الوقت للارتقاء بحياتهم الداخلية، وليس لديهم إحساس بالقيم الشخصية التى يمكن أن تؤازرهم فى مواجهة طوفان الضغوط الاجتماعية. ليس هناك من الطقوس والشعائر المؤثرة ما يمكن أن يساعد الناس على تنمية هذه القيم.

يقول ماميت:

> إننا نعانى من إفلاس روحى- وذاك هو عيب بلدنا. فنحن لا نتوقف عن العمل أيام الآحاد، ولا نصلى ولا نجدد أرواحنا. هذه ليست مظاهر رفاهية. فالروح لابد وأن تؤهل من جديد، كذلك لابد أن يكون هناك وقت للتأمل، للانفراد بالذات كما يجب أن يكون هناك قدر من الرهبة والتعجب [٨] .

ولأن معظم هذه الشخصيات ليس لديها سوى النذر اليسير من الإحساس بمثل هذه الحياة الداخلية، فليس هنالك من سبيل أمامها لخلق اتصال حقيقي بين بعضها البعض. فالاتصال الذى ينضج ليتحول إلى مشاركة هو الخلاص الذى يلمح إليه ماميت. هذا الاتصال بين البشر الذى اعتبره تولستوى من المسلمات فى مقالته ما هو الفن؟، والذى اعتنقه ستانسلافسكى واعتبر نشره أحد واجبات الممثل كما ورد فى ممثل يستعد An Actor Prepares هذا الاتصال هو ما يؤمن به ماميت كوسيلة لتأثير المسرح فى المجتمع. فى 1978 قال ماميت إن مسرحياتى تدور حول أناس يحاولون أن يترابطوا. أناس مرتبكون.... يحاولون أن يفعلوا خيرا... ولكن لا أحد يعرف كيف يكون ذلك. بل لا أحد يفعله على الإطلاق [٩]. إن محاولة الاتصال فى عالم ماميت هى مسألة هامة جدا. ففى بعض مسرحياته الأولى وفى أغلب مسرحياته الأخيرة تحقق هذا الاتصال بالفعل.

وقد اهتم ماميت بالحوار كثيرا حتى جاء ذلك فى بعض الأحيان على حساب السياق– ولكن تلك كانت وسيلته الأساسية لكى يدع أى شخصية تعبر عن وعيها الذاتى ورؤيتها الأخلاقية وبالتالى تجد فرصتها للاتصال بالآخرين. إن معظم حوارات ماميت السريعة والعامية كما ورد بشكل خاص فى مسرحيات شيكاغو الجاموس الأمريكى، الانحلال الجنسى فى شيكاغو، و جلين جارى جلين روس عادة ما تأتى من أفواه شخصيات تحتويها الضغوط السلبية للشكل الاجتماعى.

وسادة الهراء العظام فى مسرحيات ماميت هم أولئك الذين ضاعوا وخدعوا، وهم غالبا ضحايا موهبتهم الخاصة التى انقلبت لتشكل عائقا بينهم وبين معرفة أنفسهم أو الآخرين وتمثل لغة مفروضة تأتى غالبا من ارتداء الأقنعة ولعب الأدوار الاجتماعية. وبالفعل فإن الطاقة اللفظية والطلاقة التى تتمتع بها تلك الشخصيات إنما هى مقياس مقلوب لقدرتهم على تركيب لغتهم الشخصية. وغالبا ما يستخدمون هذا الحديث كقناع عدائى يختفون وراءه لكى يخدعوا، ويسيطروا على الآخرين، أو يضعوا المستمعين لهم فى قوالب متكررة من الأدوار الجنسية التى نسجوها لهم فى سيناريوهات من صنعهم. مثل هذا الحديث من شأنه أن يحول دون أى تفكير فى

تجاربهم الماضية حتى يشعر الجمهور بمحدودية معرفته بهم. وقد راح بعض النقاد المتبلدين يشكون من ضيق الحدود التى أفرزت شخصيات مسطحة وجامدة. وتلك بالطبع نقطة ملازمة وخاصية تلازم الكثير من الأعمال الدرامية التى كتبت فى أوائل السبعينيات والتى درست حدود لعب الدور الاجتماعى.

فى مسرحيات شيكاغو خاصة فإن حيوية الحوار التى تأتى بدافع من تأكيد الذات وتبريرها لها وظيفة ثانية فى طبع مختلف الرفاق بطابع كرتونى. بل إن حكايات هؤلاء الرفاق تسطح رؤى الشخصيات عن العالم وتزيد من حدة الفزع الكوميدى لدى الجمهور من جراء رؤيتهم التحقيرية. وتقدم الجاموس الأمريكى مثالا على ذلك يستعرض مهارة ماميت فى بناء الحوار. فلقاء لطيف بين دون صاحب محل المستعملات وابنه التابع له بوبى يقطعه تيتش الذى يدخل ثائرا على اثنتين من الرفيقات اللتين هزمتاه فى لعبة البوكر الليلة الماضية:

تيتش : فقط سأطلب فنجانا من القهوة.

دون : حسنا.

تيتش : إذاً جريس وروثى تتناولان إفطارهما، وقد فرغتا منه. أطباق وبقايا الطعام ملقاة هنا وهناك. إذا فسنبدأ اللعب.

دون : نعم.

تيتش : وهكذا. أنا أجلس.. ها .. ها. أتناول قطعة من الخبر المحمص من طبق جريس.

دون : أووه.

تيتش : وهى تقول تفضل.

أتفضل.

يجب أن أتفضل .. نصف قطعة من الخبز، أربع شرائح منه تعادل ربع الطبق. يجب أن يكون لدى خمس سنتات فى كل مرة عندما تنتهى من اللعب. وأطلب قهوة ... وسجائر... ولفافة من الحلوى، لا أقول كلمة واحدة.

بوبى أنظر من يريد ماذا، هه؟ سندويتش حقير من اللحم المشوى. (موجها كلامه لبوب) هل أنا على حق؟

(إلى دون) آآه، ياللعنة:

وقد اتخذ النقاد المتحمسون من مثل هذا الحوار مفتاحا إلى أهمية وفردية ماميت. وقد جرى جدل مبكر عما إذا كان الحوار فى مسرحياته الأولى دارجا فطريا أو كان مصمما بشكل معين. فى الواقع هو كلاهما: هو تقطير راق ورائع لحديث العمال فى شيكاغو بعد تدويره عبر أذن شديدة الحساسية لعبارة وإيقاع هذا الحوار كما هو فى الواقع. وقد جاء مقال روس ڤيتزيون المبكر تحت عنوان صوت القرية Village Voice كأفضل تحليل، (١٠). فهو يلفت فيه الانتباه إلى المزج المباشر بين جمال الإيقاع، والتقريب، والانتقال المفاجىء من موضوع لآخر، وحذف كلمات الربط وعباراته فى بعض الجمل وإضافة كلمات وعبارات ليست ضرورية فى بعضها الآخر. والتناقض المثير بين ما هو رسمى وشكلى وبين اللغة التجديفية المبتذلة، وبين المستويات الراقية من جهة وتلك الهابطة فى لغتها من جهة أخرى، وكذلك بين الشعور بديناميكيات إيقاع الحديث، وأحيانا الوضوح الصارخ للفوضى اللغوية. كل هذه الخصائص تبدو جلية فى القطعة المقتبسة. فأنماط التأكيد الحقيقية ووقع الحوار المنطوق هما مطلبان حيويان عند ماميت الذى كثيراً ما يلجأ لإحداث تعديلات فى الجمل الحوارية بعد أن يستمع إليها تؤدى من قبل الممثلين. وقد أشير إلى أن هذه السطور الحوارية تنتمى غالبا إلى البحر الإيامبى الخماسى فى الشعر، ويضرب السطر الافتتاحى الذى يدخل به ماميت مثالا على ذلك.

ولكن الوله النقدى بالحوار، خاصة فى مسرحيات نيويورك الأولى، أدى إلى المبالغة فى تقييمها، وهو الشيء الذى شجعه ماميت. وفى هذا الصدد قال ماميت لڤيتزيون:

إن تركيزى غالبا ما يكون على إيقاع اللغة– على الطريقة التى يتطابق فيها الإيقاع مع الحدث. فإيقاعاتنا تصف أحداثنا– لا، بل إن إيقاعاتنا تمثل توصيفا لأحداثنا. فأنا قد أضحيت– وما زلت– أسيرا لطريقة استخدام اللغة، لإيقاعها الذى يحدد فى الواقع الطريقة التى نتصرف بها أكثر مما هو العكس.

بالتأكيد يمكن للمرء أن يتفق مع فرضية أن اللغة المطبوعة بالطابع الاجتماعى تسيطر على سلوك وفكر العديد من شخصيات ماميت. ولكن ماميت– فى غمرة تقريره بأن اللغة تخلق السلوك يصبح على شفا الخطر من القول بأن اللغة تنم عن القصد والدافع. على أية حال فقد أعطى ماميت للعديد من النقاد الريادة فى تقديم فكرة أن اللغة كحدث فى حد ذاته قد حلت محل الحدث الخارجى التقليدى فى مسرحياته. وقد ذهب كل من مايكل فرميولن وروبرت ستورى فى جدلهما إلى أن اللغة ما دامت توجد كأداة لتحفيز الحدث فقد أصبحت بذلك حدثا فى حد ذاته، وأن شخصيات ماميت هم أنفسهم لغتهم.فوجودهم مرهون –.ولهذا الحد – بالدرجة التى تسمح بها لغتهم. وحديثهم ليس ستاراً من الدخان بل أسلوب حياة [١١]. ومن هنا تصبح فكرة اللغة معادلا للحدث فكرة شاذة وتستند باهتزاز على أساسها الذى وضعه ستانسلافسكى. وفى وقت تقديم باكورة إنتاج مسرحية الغابة، أدرك النقاد أن أعمال ماميت تضم مجموعة مختلفة من المسرحيات التى تتضاءل فيها براعات الدهماء الكلامية.. مسرحيات تقدم لغة خرقاء متصدعة ذات إيقاعات أقل جرسا وحدة. هذا الحوار كان يوضع أحيانا فى شكل شعرى، وكان يبدو متكلفا حيث كان ينقصه الترخيم، بل كان على حافة الانزلاق إلى وقفات صامته جامدة وغير ذات أثر كما يتضح فى تلك القطعة من مسرحية الغابة:

روث : إن الجو لطيف .

نيك : نعم.

روث : ودافي.

انظر! إن الرياح تعصف وتعصف، ولكنك تشعر بالدفء.

نيك : كم أود أن أجلس هنا.

روث : نعم .

نيك : وأفكر في أشياء كتلك.

روث : صحيح ؟ (لحظة صمت) . أى أشياء؟

نيك : أنت تعرف.

(لحظة صمت)

روث : قل لى أنت.

نيك : بيوت وأشياء.

روث : عندما تهب العاصفة.

نيك : نعم.

روث : ماذا عن هذه البيوت والأشياء.

نيك : الحياة فيها . والشعور بالدفء.

وقبل ذلك اعتاد ماميت استخدام نوع من الحوار أكثر استبطانا وكان حينئذ يضعه فى جمل إعتراضية بين فاصلتين للإشارة إلى تغير لحظى ينتاب الشخصية. ولكن ما لبث هذا التوجه المسرحى أن أخذ فى الأفول تدريجيا حتى تلاشى تماما وإن كان أحيانا ما يستعاض عنه بإشارة أكثر بساطة من خلال عبارة محدثا نفسه. وربما أصبحت تلك سمة بدت من خلالها الحواجز بين الحوار الخارجى والحوار الداخلى فى حوارات ماميت الجديدة غير محددة المعالم. ولكن أكثر ما أصاب بعض النقاد بالحيرة هو الشكلية والتردد ونقص السمات الفردية فى هذا النوع من الحوار. فهل فقد ماميت أذنه؟ وبالتالى فقد صوته الخاص؟.

الواضح الآن هو أن الإيحاءات الأكثر إيجابية فى الرؤية الأخلاقية عند ماميت- والتى تتمثل فى مقدرة شخصياته على الاستبطان وتحقيق الذات وبالتالى التواصل مع الآخرين- تكمن بشكل مقدس ليس فى الخطاب المؤثر ذى البيان السلس، ولكن فى شىء آخر. فالقدرة على التواصل الإيجابى تبدو فى نص الحوار أقل مما تبدو فى الإيحاء، والوقفة والصمت، كما أنها تبدو فى الإرادة والعزيمة التى توحى بها الكلمات أكثر من اختيار الكلمات نفسه فالعديد من شخصيات ماميت لا يثقون بالكلمات ولديهم حاجة لا يستجاب لها للغة صادقة من التواصل الإيجابى. فى واحدة من مقالاته قال ماميت إننا: لا نثق بالكلمات. إن غضبنا عظيم لدرجة أننا لا نستطيع إلا أن نتلعثم ونتكلم بدون تفكير.

ولكن تبرز فى الحال قضية متناقضة وهى: الأشياء تعنى الأشياء، وأن هناك طريقة تكون فيها الأشياء كما هى بغض النظر عن الطريقة التى نقولها نحن عنها(١٢). ويقدم ماميت شخصيات معينة تكون على وعى بهذا وهى تحاول بتذبذب تحويل الكلمات إلى أداة للتواصل. فعلى سبيل المثال يحاول روث فى ذروة أحداث الغابة أن يجبر نيك قسراً وضرباً على استعمال هذه اللغة. وشخصيات أخرى تمر عبر تحلل اللغة المتلقاة وما بعد الاستبطان والرهبة والتعجب، تبدأ هى الأخرى فى استعمال هذه اللغة.

إن الحديث عن تطور ماميت ككاتب مسرحى ليس سهلا، كما أنه من الخداع التعامل مع مسرحياته على أساس زمنى سواء من ناحية الكتابة أو الإنتاج. وتحليل استراتيجيات ماميت الشكلية ككاتب مسرحى يمكن أن يتأسس على ما إذا كان فى مقدور شخصياته تحقيق القدرة - ولو جزئيا - على الترابط فيما بينهما أم لا. والحوار يمثل معلما رئيسيا دالا على هذه الإمكانية والتى تكمن أيضا فى عناصر دراماتيرچية أخرى. ومن بداياتها فصاعداً كانت مسرحيات ماميت التى تحتوى إشارات أكثر تفاؤلا تتواجد بالتزامن مع مسرحيات له تحتوى قدراً كبيراً من الفزع الأخلاقى.

وفى السنوات الأخيرة كتب ماميت عن وعيه العظيم بأوجه الإرضاء فى الحبكة المسرحية. ولكن بجسبى Bigsby راح يحذر بحق من أن الحبكة التقليدية ومراعاة الوحدات الثلاث للزمان والمكان والحدث عندما تكون حاضرة فى أعمال ماميت فإنها غالبا ما تكون تهكمات (١٣). ويمكن للمرء أن يضيف ويقرر بأن آثار تلك الحبكات التقليدية ما هى إلا غطاءات صلبة لما تحويه فى ثناياها من بناء بديل أكثر أهمية، بناء يصنعه تداخل العلاقات الاجتماعية وليس الحدث الدرامى التقليدى، بناء تتقرر فيه النجاحات بواسطة التفاوض بين الأشخاص لتؤدى فى النهاية إلى التكافل أو تزكية الذات. وينطبق هذا بحق على الجاموس الأمريكى، وقارب البحيرة، والغابة، والشال. فالحبكة التقليدية فى جلين جارى جلين روس تصبح أكثر أهمية، ولكنها أيضا تمثل عامل تشتيت يصرف الانتباه عن بناء تحتى أكثر أهمية يتمثل فى العلاقات بين الشخصيات. إن مراعاة الوحدات فى العديد من هذه المسرحيات هو تهكمى بمعنى أنه يبرز هزال الحبكات والوحدات التى تحدد إطارها. ولكن، جدلا، ليس العديد من مسرحيات ماميت الأكثر قصصا ممزقة على المسرح كما هى على الورق. ففى العرض يكتسب البناء المسرحى لها انسيابية الأفلام السينمائية التى تؤكد على التناقضات المثيرة للأحداث. وأحيانا ما ينطوى هذا على حتمية اجتماعية توحد، بطريقة تنويمية، بين أناس وأزمان وأماكن ليس بينها علاقة منطقية أو عرضية.

عندما كان ماميت يتحدث عن الحبكة فى السنوات الأخيرة، كان يعنى غالبا الحكايات الخيالية السردية والتى كان يروج لها برونو بيتلهايم Bruno Bettelheim. فتصويره للمسرحية الجديدة على أنها نوع من الأساطير الذى يروق لجمهور يحلم بحياة ما يستمد من وصف بيتلهايم للحكاية الخيالية كقصة رمزية غير تعليمية يترك للجمهور الحرية فى أن يستخلص منها استنتاجاته الخاصة(١٤). وقد تأثر ماميت أيضا بالنمط الأسطورى البدائى فى المغادرة، والمبادرة وتنوير البطل كما ورد فى تحليل جوزيف كمبل Joseph Campbell للأسطورة العالمية فى كتابه بطل ذو ألف وجه. وكثيرا ما يدمج ماميت مثل هذه الأنماط السردية كجزء من بناء مسرحياته وكذلك كحكايات ترويها الشخصيات فى المسرحيات ذاتها. هذه الاستراتيجية تبرز بشكل خاص فى العديد من المسرحيات منذ 1977 فصاعداً وهى: الغابة، موتور الماء، لون كانوى Lone Canoe، و إدموند. ويؤمن ماميت بالقدرة الهائلة للمسرح على التعليم والتنوير ويعتنق ما اعتقده كل من تولستوى وستانسلافسكى بأن المسرح يمكنه إنجاز هذه المهمة إذا تعامل مع الموضوع الذى يمكن للإنسان العادى أن يستوعبه وأن يتفاعل معه. ويبدى ماميت إعجابا بالمسرحيات التى تقوم أساسا على القصص الرمزية، والحكايات الخيالية تسلك سبيلا وسطا ذكيا بين الفطرية المفرطة من ناحية والشكل التقديمى الملائم من ناحية أخرى. يقول: إن التجربة الدرامية التى تهتم بما هو أرضى وواقع يمكن أن تفيد بشىء ولكن لا يمكنها أن تحرر، كذلك فإن تلك التى تتعلق بالسياسة الجمالية لصانعيها ربما تلهى أو تغضب، ولكنّها لا تؤدى إلى الاستنارة (١٥).

بينما تميل شخصيات معينة، خاصة فى مسرحيات ماميت الأولى، إلى أن تكون ثائرة لغويا، إلا أن ذلك ليس دلالة على تشخيص طبيعى مفصل وكامل. فماميت لايثق بالفرضيات التى تقول بأن لشخصياته حياة خارج المسرحية. وفى سلوكه لهذا الدرب المتعقل الذى أخذه جزئيا عن بتيلهايم لا يؤمن ماميت بأن التشخيص الكامل فى المسرحية مرغوب فيه أو ضرورى. ويتضح هذا خاصة فى مسرحياته التالية حيث يقترب تصوره لخلق الشخصية من الاتفاق مع تصوره للحبكة المسرحية كحكاية خيالية. فى عام 1981 كتب ماميت يقول إن الإغراق فى التفصيل الدقيق

للسمات الشخصية- الذى يطلق عليه ماميت التشخيص- يشجع الجمهور على تناول المسرحية كناقد وليس كمشارك. ومع زيادة الدقة فى التشخيص، فإن الكاتب يكبح التوحد: لكى تشخص الناس والمشهد يعنى أن تأخذ وقتا من القصة وهو ما يعنى بالتالى إضعاف القصة [١٦]. وقد تزايد اهتمام ماميت بالاعتدالية فى السنوات الأخيرة، كما يتضح ذلك فى الاختصار الشديد للكلمات فى مسرحياته الأخيرة إدموند، جلين جارى جلين روس، والشال. فالتمثيل، والإخراج والتصميم يجب أن يتألفوا جميعا من هذا الحد الأدنى الضرورى لتحريك الحدث. والأماكن، مثل التشخيص، يجب أن تكون شديدة الانتقائية حتى تسحر الجمهور كصور مجازية أكثر منها بيئة للحدث.

إذا كان لنا أن نحدد بشكل عام استراتيچية ماميت ككاتب مسرحى، فيمكننا القول بأنه يرمى إلى واقعية انتقائية ذات نغمات مجازية قوية فى مسرحيات يكون فيها التأكيد على الملامح الممثلة والأساسية للحدث والشخصية. ويقال أنه فى بعض المسرحيات التى يبدو فيها التوحد مع الحكاية الخيالية قويا فإن الإحساس بالفزع الأخلاقى يتوقف. فالتوحد يناقض درجة النفور لدى بريخت وهى التى يعرض الفزع الأخلاقى نفسه من خلالها. تلك النغمة من الاغتراب الطفيف تسود معظم مسرحيات ماميت. ويجرى الجدل أيضا بأن الإيماءات المجازية تولد أكثر قوة عندما يصل وعى ماميت بأهميتها إلى أدناه، وعندما يغشاها قدر كبير من التشخيص. وينطبق هذا على مسرحيات مثل لم الشمل، قارب البحيرة، موتور الماء، وجلين جارى جلين روس. وعن الأخيرة قال روبرت بروشتاين، على سبيل المثال: أنها دقيقة فى واقعيتها إلى حد أنها تسمو فوق نفسها وتكتسب معانى أخلاقية مدوية[١٧].

(3)

البيزنس *Business*

فى كل مسرحيات ماميت تتربص روح الوصولية لإفساد الاتصال بين الناس. فى اثنتين من أقوى مسرحيات ماميت تكون الغلبة لتلك الروح المدمرة.

هناك أوجه شبه عديدة بين الجاموس الأمريكى المبكرة وبين جلين جارى جلين روس الحديثة. ففى كليهما ينتمى طاقم التمثيل إلى الجنس الذكرى ويتناولان على وجه الخصوص ضغوطا رجالية وديناميكيات اجتماعية؛ ويتخذان من شيكاغو مكانا لأحداثهما، وتنضحان بلغة الشارع والطاقة الدافعة لتلك المدينة؛ والحوار فيهما أكثر جلاءً من المعتاد؛ كما يمثل المنظر صورة مجازية لمكان عمل ملىء بالنفايات ليقدم تعليقا هاما على الحدث؛ والشخصيات الرئيسية تنصب لنفسها الشراك، وتقترب من الهاوية بسبب تصرف طائش لم يحسبوا عواقبه. صداقة قوية بين الشركاء تفسدها الوصولية التنافسية والقوى التى تطلقها.

وهناك وجه آخر للشبه، يتمثل فى أن تلك المسرحيات كانت من أكثر مسرحيات ماميت تحقيقا لشهرة تجارية ونقدية وأطولهما عرضاً على مسارح برودواى حتى الآن. وتاريخ إنتاج الجاموس الأمريكى هو من أعقدها فإنتاج أولو جروسبار Ulu Grosbard لها 1977 دام فقط لفترة متواضعة من العروض فى برودواى. ولكن إحياءها على يد المخرج أرفن براون Arvin Brown وقيام أل باتشينو بدور تيتش عرض أولا بمسرح لونج وارف ثييتر Long Wharf Theatre بنيوهافن عام 1980، ثم على مسرح زاسركل إن زاسكوير Circle in the Square عام 1981، و 1982 خارج برودواى، وأخيراً جاءت إلى برودواى عام 1983. وهذا يؤكد أن المسرحية يمكن أن تخضع لتفسيرات متباينة. فالتفسير الأول ركز على العنف الانغلاقى، والثانى على التهكم الكوميدى. وأكد هذا الدليل على تبوأ المسرحية مكانا هاما فى المسرح الأمريكى الحديث. وبعد شكوك مبكرة ساورت ماميت، حققت

جلين جارى جلين روس سلسلة من النجاحات التى بدأتها بأول عرض لها فى لندن وتوجتها بحصولها على جائزة بوليتزر.

وعن جلين جارى جلين روس يقول ماميت إنها تتناول مجتمعا قائما على الأعمال التجارية (بيزنس)، مجتمع القاعدة فيه هى: كم من المال تستطيع تحقيقه (١). فالرأسمالية الأمريكية تخلق الحوافز والإطار الذى يحرك بائعى جلين جارى جلين روس، ولكنها أيضا أفرزت صغار المحتالين فى الجاموس الأمريكى، الذين يشكلون فتات الدرك الأسفل من السلم، المعدمين الذين يؤلفون، طبقا لثورشتاين ڤبلن Thorstein Veblen، مجتمعا خارجا عن القانون شديد الحساسية للموقع والمكانة بالضبط كما هو الحال بالنسبة لأستقراطية الفراغ لدى رجال الأعمال الناجحين، مجتمع معرض لأن يعمل بنفس المبادىء التى تبرر أفعاله اللصوصية (٢). وعن الجاموس الأمريكى يقول ماميت إنها تتناول الجانب اللصوصى فى الحياة الأمريكية. وليست أسطورة هوراشيو ألجر Horatio Alger فى أمريكا سوى زيف. إنها مسرحية عن مواثيق الشرف بين اللصوص وعن الأساطير التى يحيا عليها هذا البلد... وقد قال كالڤن كوليدچ Calvin Coolidge ذات مرة بأن الشغل الشاغل لأمريكا هو البيزنس. فأخلاقيات مجتمع الأعمال تقول بأنك تستطيع أن تكون لصا كما تشاء فى إطار بيئة منظمة (٣). وفى كلتا المسرحيتين فإن البيزنس هى الكلمة المفتاح لمبادىء العمل التى ورثتها الشخصيات من قانون وضيع للرواد يقول بالمشروع والمبادرة– قانون– يقول ماميت– بأنه نبع بداية من الرغبة فى الحصول على شىء من لا شىء (٤). إنه القوة الدافعة فى نمط من التفاعل يدخل فيه الرجال فى منافسات وينتقلون فيه بين الولاءات للسلطة ويتورطون من خلاله فى إعجاب وحسد متذبذبين، فى تواطؤ ومعارضة، وفى التأييد الحماسى والمعاداة العنيفة. كل هذا بالطبع يؤدى إلى إفساد نموذج الترابط الاجتماعى بين الرجال. والربط بين الحدث ومبادىء البيزنس الأمريكى هو ربط مباشر وعضوى فى جلين جارى جلين روس. أما فى الجاموس الأمريكى، فيأتى أكثر مجازية ولهذا السبب تبدو على سطحه نغمة لونية من الفزع الكوميدى التهكمى. فى الجاموس الأمريكى يصور فيه رجال

الأعمال على هيئة الخارجين على القانون فى عرف فبلن Veblen ، فهم محتالون، وزبائن لمحل بيع مستعملات يديره واحد منهم.

فى الشكل الخارجى تبدو الحبكة بسيطة بطريقة خادعة وقائمة على جريمة لا تتم أبدا. فدونى دوبراو Donny Dubrow، صاحب المحل، يستولى عليه الغضب بسبب اعتقاده بأن زبونا شابا محترفا قد فاقه براعة فى إبرام صفقه عملة معدنية رسم عليها رأس جاموس. فيستعين ببوبى Bobby ، المراهق الذى صادقه، للتجسس على مكان إقامة الزبون والتخطيط لسرقة كل مقتنياته من العملات الأثرية. ولا يلبث تيتش Teach، وهو صديق حميم لدونى، أن يقحم نفسه فى الأمر ليقنع دونى بأن يبعد بوبى عن الموضوع. فى الفصل الثانى تنهار الخطة كلها، فلا شىء يتم، ويحطم تيتش المحل تنفيسا عن شعور بالإحباط الشديد.

ولكن الحبكة لا تزال غطاء لبناء أعمق وأكثر براعة يقوم على وحدات التفاعل الاجتماعى بين الرجال الثلاثة. وهنا ينتهى الاحتيال التنافسى القائم على مبادىء البيزنس بعواقب انفجارية.

الحوار ، حوار تيتش خاصة، قد أصبح العنصر الدراماتيرجى Dramaturgical الأساسى فى المسرحية. فمن خلاله استولى على الشخصيات من مبادىء البيزنس. فقبل أن يهاجم دون تيتش ويشتبك معه فى عراك جسدى فى أعنف ذروة للمسرحية يقول له متهما: أنت تحذر هذا وتحذر ذاك... تأتى هنا لتبث هذا السم فى داخلى... فالسم يبث لفظيا ضمن حوار حيوى عنيف، يؤججه تيتش بشكل أساسى. ويبدو أن نظريات تيتش عن البيزنس قد تشربها، حتى قبل دخوله، من خلال دون، وبثها الأخير برفق إلى بوب. فالبيزنس هو ذوق عام، خبرة، وموهبة، ولكنه أيضا عناية الناس بأنفسهم. ويبدو تعريف الصداقة أكثر غموضا، فهى ما عليك إلا أن تعرف من هم أصدقاؤك، ومن منهم يعاملك مثل ماذا. وأما الباقى فهو تافه.

فى اللحظة التى يدخل فيها تيتش يصبح الحوار نفسه أكثر تألقا. وتنطبق ملحوظة هارولد كليرمان Harold Clurman فى أغلبها على تيتش، حيث يقول إنها لغة

أناس لم يبلغوا بعد مرحلة اكتمال الشخصية؛ فهم خواء من التجربة الداخلية المتماسكة. وقد أوضح بجسبى Bigsby كيف أن أحاديث تيتش مفعمة بالمقولات الصاخبة التى تتخللها التهكمات النابعة من موقف وقصد تيتش الحقيقى؛ وكيف أن أهدافه الإجرامية تبررها ادعاءات التقوى الأخلاقية التى ورثها عن أساطير الرواد وأخذها عن ليبرالية لوك Locke، ليفضح ضمن هذا السياق خداع كليهما لأمريكا الحديثة (٦). والمادة الرئيسية فى تعريف تيتش للبيزنس هى العمل الحر، الذى يشخصه على أنه الحرية... حرية الفرد... أن يسلك أى سبيل يراه ملائما... للحصول على فرصة محترمة للتربح؛ وبدون إدراك للتناقض المذكور ضمنا يضيف تيتش لقد قام الوطن على هذا يا دون. ونشعر بمزيد من الفزع عندما نشاهد المسرحية تتأسس على حقيقة أنه من الواضح أن تيتش ليس لديه فكرة عن الفجوة بين ما يريد أن يرتكب من أعمال وبين الادعاءات الأخلاقية التى يستدعيها ليبرر هذه الأعمال. ويشير إستخدام ماميت للحروف الكبيرة (كابيتال) فى بداية كل كلمة من حديث تيتش إلى السخرية المقصودة، كما أنها إيحاء إلى المخرج ليقدم معادلا فى الأداء على المسرح لهذه الإشارة- وهذا فى عرف بريخت Brecht يبعد الأوهام الكوميدية للشخصية. حتى فى ذروة المسرحية هناك سخرية كوميدية أكثر قوة تتجلى عندما يلقى تيتش بلائمة الإخفاق فى تنفيذ الجريمة على عدم وجود الولاء والمؤازرة اللتين قلب معناهما بنفسه من أجل إبعاد بوب عن الصفقة والاستحواذ على فرصة التربح لنفسه. وفى الوقت الذى ينهال فيه تحطيما على محل المستعملات، يعرض تيتش إدعاءاته المستهلة بحروف كبيرة قائلا: ليس هناك قانون. ليس هناك خطأ أو صواب. العالم كله أكاذيب. ليس هناك شيء اسمه صداقة. كل شيء تافه. وابتذالية السطر الأخير قد أطاحت بقضايا الخطاب السابق، وهى وسيلة شائعة عند ماميت. ووسيلة حوارية أخرى هى خلق تيتش لسيناريوهات مطولة يصور فيها الآخرين على أنهم لصوص، وأعداء للبيزنس. ويتجسد جنون العظمة هذا فى مثال آخر يتمثل فى حمله بعنف على كل من روثى Ruthie وجريس Grace فى الاقتباس المشار إليه فى الفصل السالف. فالعالم عند تيتش هو عالم كل الناس فيه أعداء له، وهكذا تتغلغل البارانويا (جنون العظمة) خلال المسرحية كلها. وعلى الرغم من أن تيتش يبدو

مدركا بما فى الحياة من فراغ، إلا أنه تنقصه البصيرة حول كيفية تورطه هو الآخر فى هذا الفراغ- كما هو الحال بالنسبة للبائعين فى جلين جارى جلين روس. حتى وهو يتوق إلى التواصل تراه قسراً يخلق الظروف التى تؤكد على أنه حتما سيعيش حياته فى عزلة.

وعلى الرغم من أنه لا يبدأ الحدث، إلا أن تيتش هو الحافز الذى يقرر نمط التفاعلات الاجتماعية الذى يعمل خلال عناصر الحبكة التقليدية ويشكل البناء الحقيقى للمسرحية. فالقصد الرئيسى لتيتش على مدى المسرحية هو أن يلقى احترام وموافقة دون وفى الوقت ذاته يندفع فى اتجاه إقرار مبادىء البيزنس التى ستستثنى بوب من الصفقة وتبرر الخيانة الشخصية. وبالرغم من إعلان دون السابق لبوب بأن ليس هنالك أصدقاء فى هذه الحياة، إلا أنه من البديهى أنه وبوب يتشاركون الصداقة وأنه المعلم الناصح للصبى. تلك العلاقة المتنامية غالبا ما يشار إليها عبر وقفات قصيرة وإيقاع كلمات رقيق يكذب معناها الصريح. ويلاحظ تيتش هذا- وازدراءاته المستمرة للبيزنس و العمل الحر ما هى إلى حيلة لتقويضها (أى الصداقة). وتلك الازدراءات تكشف رغبته فى أن يحل محل بوب فى إقامة علاقة إيجابية مع دون.

ونفس التصور للتوافق بين الأفراد الذى اعتنقه تيتش أشار إليه روما Roma فى علاقته مع شيلى ليفين Shelly Levene فيما بعد فى مسرحية جلين جارى جلين روس. وهناك شرط ضمنى فى الاتفاق يتمثل فى أن لكل طرف مهارات مهنية معينة أو صفات إنسانية لا تتوفر فى الآخر. ولتحقيق هدف عام- وهو فى هذه الحالة يتجسد فى سرقة العملات- يجب أن تعمل تلك الصفات بطريقة تكاملية. فالهدف لا يمكن بلوغه من خلال رجل واحد، لذا يأخذ الارتباط شكلا شبيها لشراكة البيزنس التى تنطوى على تبادل المساعدة والاحترام وعلى النقيض من علاقة المعلم بتلميذه والولى بتابعه- تنطوى أيضا على التسليم الصامت بالتساوى فى الاختلافات، حتى عندما تختلف أعمار الرجال. كل هذا يتخلل الجاموس الأمريكى ضمنا، ليصبح أكثر صراحة فى أعمال ماميت التالية بما فى ذلك جلين جارى جلين روس، والمسرحية التليفزيونية المنبوذون The Untouchables.

الفصل الأول ينسجه سلسلة من الصفقات واستعراضات القوة التي تمثل انتصارات يعزف عليها تيتش. هذه الصفقات تشكل وحدات بنائية تحل محل الحدث الدرامي. يقنع تيتش العجوز دون باستبعاد بوب من فريق الاقتحام، وهي خيانة تبررها اعتبارات البيزنس، وهو ما يحمل في جوانبه بذوراً لتطور كل شيء فيما بعد. ومن جانبه يجابه دون هذا التنازل بتقييم تيتش بنفس معايير البيزنس ليجده غير مؤهل لأداء المهمة. لذا يقرر أن يستعين بشخص ثالث، هو فلتشر Fletcher المتخصص في مثل هذه الأمور، وذلك ليعطي عمقا للفريق. وعلى الرغم من أنه يتجرع من نفس الكأس التي صنعها، إلا أن تيتش لم يكن أمامه سوى القبول بهذا الوضع على اعتباره نوعاً من البيزنس البحت. وطبقا لدون فإن فليتشر هو الرجل الذي يعرف كيف يقتحم، وتربط إيماءاته الجنسية بخفة ظل بين قوة المنافسة في البيزنس وبين الفحولة الجنسية. وينتهي الفصل الأول بينما يغادر تيتش محل المستعملات وهو يحوم كالجرو حول دون لينتزع منه الموافقة ويحاول أن يعزز لديه وهم المساواة في الشراكة بالمشروع.

في الفصل الثاني تبدأ السخرية، ويستطيع المخرج أن يختار بين تركيز الضوء عليها أو إقحامها بحنكة بين ثنايا التوتر المتصاعد في الحدث. ويزخر الموقف بالعديد من التناقضات الجدلية. فتيتش يتأخر عن موعد الحادية عشر المقرر للبدء في تنفيذ الاقتحام لنعلم فيما بعد أنه رهن ساعته لشراء مسدس وهو أقوى رمز يومىء للفحولة– ولكنه يتعرض لتوبيخ دون لعدم معرفته بموعد الاقتحام. ويظهر بوب على غير توقع ومعه صورة طبق الأصل لعملة الجاموس التي تمثل بداية الخطة، ويريد أن يبيعها (دون) دون الحصول على أي ربح لذاته– ولكن مثل هذا التصرف ينطوي على ولاء خالص لا يمكن أن يؤخذ هكذا ببساطة، خاصة من ناحية تيتش الذي ما تلبث شياطين الشك والعظمة لديه أن استيقظت ليبدأ بالوسوسة لدون. ويزداد الموقف توترا وتحتدم السخرية عندما يخفق فلتشر، الذي كان يعول عليه بشكل رئيسي، في أن يصل. وأخيراً، وبينما أوشك دون على الإيماء بالموافقة لتيتش، وهي اللحظة التي طالما تمناها الأخير، والذي أخرج مسدسه عندها لكي يحمي نفسه كما يقول من

المسئولين العوام.. لكى يقطع رقاب القتلة الذين ربما يساورهم غباؤهم بمحاولة إعتراضه، فى تلك اللحظة يدخل بوب ليتراجع دون عما كان قد عقد عليه العزم.

تسبب عودة بوب تسريعا للحدث من خلال علاقة العلة والمعلول، وهو ما يؤدى إلى اقتراف تيتش لتصرف متهور ينتج عنه ليس فقط منع السطو من الوقوع بل أيضا الحيلولة دون تحقيق أى نوع من الشراكة مع دون. يخبرهم بوب بأن فلتشر قد هوجم. يبدأ دون الذى شحنه تيتش عن آخره فى الشك فى أن بوب يكذب، وبأنه وفلتشر قد سبقاهما (هو و تيتش) إلى تنفيذ الإقتحام، وبأن العملة التى قدمها له بوب لم تكن سوى العملة الأصلية التى إستهلت الخطة كلها. ويبقى دون بعيدا دون تدخل، بينما يستشيط تيتش غضبا من بوب وأخيرا يهجم عليه ليضربه بشىء صلب فى جانب رأسه. ويحسم الموقف حيث ينزف بوب الذى يجب نقله فورا إلى المستشفى، ويلقى دون الآن باللائمة فى فشل كل الخطة على تيتش، وفى رفضه لما فعله لبوب يضربه بوحشيه، بينما يتلذذ تيتش ويؤكد على هذا الرفض بأن ينهال تحطيما فى المحل مستخدما سيفا طويلا. عندما يعترف بوب بأن الأساس الذى قامت عليه الخطة كلها- وهو أنه رأى الهدف المرصود يغادر شقته لقضاء أجازة نهاية الأسبوع خارجها- لم يكن الإ نسجاً من الخيال، يكتشف تيتش أن تصرفه كان له ما يبرره. وفى النهاية يشعر بالمهانة وهو يرى عودة العاطفة الوليدة بين بوب ودون، ولكنه ما يزال يتوق بشجن لموافقة دون.

إن الرفض الأخير قد تأكد فى حوار تتعثر فيه الإيقاعات ويتجرد من الانسيابية، وهى سمة دائمة لدى ماميت ودليل على أن الأقنعة قد تساقطت، وأن مواطن الضعف قد فضحت. إن الإيقاع المتعثر- الذى خلقته التوجيهات الثلاثة بالتوقف- إنما ينذر بانهيار كل إمكانيات الاتصال بين الرجلين، وهو يناقض أى إيحاء للمصالحة قد توحى به معانى الكلمات:

تيتش : هل أنت غاضب منى ؟

دون : ماذا ؟

تيتش : هل أنت غاضب منى ؟

(وقفة)

دون : هات ما عندك .

تيتش : هل أنت حقا غاضب ؟

دون : اذهب وخذ سيارتك ، يا بوب ؟

تيتش : (وقفة) قل لى هل أنت غاضب منى .

دون : لا .

(وقفة)

تيتش : حسنا .

دون : اذهب وخذ سيارتك .

إذن يفتش تيتش عن التعاطف بطريقة أخرى، ولكن هذه المرة بطريقة الطفل مع والده (فى جلين جارى جلين روس ينادى روما- البائع المتجول فيما بعد على مدير المكتب المنحرف قائلا: أيها الطفل اللعين، وهو أقوى لقب يدل على العجز عن المنافسة فى عالم البيزنس) . ويستمر دون فى إصدار الأوامر له . وفى محاولة لإنقاذ ماء الوجه يتصرف تيتش كمهرج فيصنع لنفسه قبعة من الورق وينظر لنفسه فى المرآة ويعلق: إننى أبدو كشاب مخنث مؤكداً بذلك على طفولته، وذكورته المسلوبة .

العديد من مسرحيات ماميت تحمل فى أحشاء أسمائها صوراً مجازية مشهدية، و الجاموس الأمريكى هى أكثرها ثراء فى هذا المعنى. فهى، كما يشير ستيف لوسون Steve Lawson، تحتوى على ثلاث إشارات مختلفة. فهناك الحيوان الضخم (الجاموس) قد صغر إلى عملة؛ وهناك الغرب القديم قد قزم إلى محل للخردة؛ والأشخاص الذين يشكون فى أنهم خدعوا بواسطة صبى صغير (٧). ولكن بالطبع تأتى عملة الجاموس، من خلال الصفقة الأصلية التى دفعت دون لأن يعتقد بأنه قد استغفل، لتحفز الحدث؛ ويبذر العرض التعويضى الذى قدمه بوب لدون بذور الشك ضده، وهو ما يساهم فى الدفع نحو الانفجار الأخير. وهكذا يلتحم شىء رمزى بشكل عضوى ضمن الحدث والبناء أكثر مما حدث فى أية مسرحية أخرى لماميت.

تبدو المسرحية فى ظاهرها غير ذات موضوع تترك بقايا استفزاز فى الأذهان ليبدو المبدأ الجدلى فى حالة عمل مرة أخرى. فإذا فسرت المسرحية فى إطار الواقعية فقط فلن يكون للحدث وجود، وستبدو الشخصيات تافهة، والمجال محدود وهو ما تؤكده الصورة الأخيرة لمسرح ملىء بالنفايات. ولكن من الناحية المجازية، فإن الإيحاءات جديرة بالاهتمام، وذلك لأن الحدث فى الكيان الأصغر تافه لدرجة تضع الكيان الأكبر موضع البحث الفعال. فالجاموس الأمريكى تواجه صلاحية لغز قومى بأكمله وصلاحية القضايا المنطقية التى تأسست عليها العديد من مشروعات وأحلام اللحظة العظمى التى تنشدها الشخصيات.

وتتكرر الاهتمامات التى ركز عليها موضوع الجاموس الأمريكى فى جلين جارى جلين روس، ولكن تلك المرة فى بيئة أكثر تخصصا فى البيزنس، كما تتشابه النتيجة فى كليهما. ومرة أخرى تحول مبادىء البيزنس دون تحقق مشاركة إيجابية. ويحسم هذا الإخفاق فى الشراكة حدث مفاجىء وعنيف وغير محسوب العواقب؛ يطلق بدوره عنان سلسلة من الأحداث التى لا تقبل الجدل.

مرة أخرى تدور الحبكة فى جلين جارى جلين روس حول السطو، الذى يحدث بالفعل هذه المرة. وتؤلف سلسلة الأحداث الناشئة عن ذلك والمترابطة بقانون العلة

والأثر، تؤلف عناصر من حدث تقليدى متصاعد. ولكن تظل هذه الحبكة أقل أهمية من النمط المغمور من التفاعل بين البائعين من السبل التى تخطها الولاءات المقترحة والولاءات المحبطة، من المنافسات المتسامى فوقها أو المصعدة. والحبكة وهذا النمط الأخير، مع هذا، يثبت تداخلهما باضطراد مع تقدم المسرحية. وكلاهما يتضح خلال المناظر الثلاثة القصيرة القوية بالفصل الأول حيث يجتمع البائعون فى مطعم صينى لعقد صفقات البيزنس. وكل المناظر مستقلة وتبدو غير مترابطة بشكل مباشر مع بعضها البعض. ونعلم من خلال ذلك أن هؤلاء الرجال يعملون بنفس المكتب وأنهم يبيعون أراضى بوراً فى فلوريدا للأشخاص السذج– ويطلقون على تلك الأراضى أسماءً مغرية مثل مرتفعات جلين جارى، و مزارع جلين روس، وأنهم مقبلون على منافسة أشعلتها مسابقة لتحقيق أعلى المبيعات حيث رصدت سيارة كاديلاك للفائز، وطاقم من سكاكين اللحم لمن يليه، والطرد من العمل لمن دون ذلك. وتقدم المشاهد من الأول للثالث نمطا للتفاعل أكثر منه للحبكة. فمن المشهد الأول يجادل شيلى ليفين Shelly Levene، وهو بائع فى الخمسينات اعتبر نفسه خاسراً لا محالة، يجادل مع ويليامسون Williamson مدير المكتب لكى يمنحه امتيازا يتمثل فى إعطائه قائمة بعملاء أكثر استجابة. فيلجأ للتزلف، ثم يستعين بالرشوة ولكن بلا جدوى. فى المشهد الثالث يأخذ روما Roma، وهو نجم المكتب، أحد العملاء المخمورين جانبا فى محادثة أحادية الجانب تقوم على فلسفة روما ذات المسحة الزينونية والتى تقول افعل ما تراه صحيحا لك اليوم، ويتأكد فيما بعد كيف أن هذه الجملة جزء لا يتجزأ من توجهه فى مجال المبيعات. المشهد الثانى هو الذى يعطى إشارة البدء للحبكة، حيث يقترح صاحب الترتيب الثانى، موس Moss، على واحد من الخاسرين، آروناو Aaranow، أن يقوم بدور الزعيم فى حركة اقتحام للمكتب يتم فيها الاستيلاء على قوائم كبار الزبائن ليتم بيعها إلى سماسرة منافسين مقابل دولار للواحدة. وينتهى المشهد بينما آروناو فى حالة مقاومة.

بحلول الفصل الثانى تكون الجريمة قد وقعت ويتجلى ذلك فى منظر المكتب الذى تحول إلى أنقاض، وتتخذ الحبكة شكل البحث عمن فعلها، بينما يظهر المحقق

ليضطحب البائعين إلى مكتب داخلى خلف المسرح ويبدأ فى إمطارهم بالأسئلة الواحد تلو الآخر. نحن كجمهور على يقين بأن موس مذنب، ولكن من قام بعملية الاقتحام؟ هل هو آروناو، أم شخص آخر؟ وفى الحال يبدأ النمط الضمنى للتفاعل الاجتماعى بين مندوبى البيع يتخذ شكلا أكثر حدة وتحديداً مما بدا عليه أساسه فى الفصل الأول. فيكشف ماميت عن الولاء والاهتمام الذى يربط بين كل من روما وليڤين. وتحدث انقلابات عديدة ومعقدة، ولكن مع اقتراب الذروة، يجور ليڤين على نفسه فى معرض مؤزارته لروما فيما يتعلق بخسارة إحدى صفقات البيع وبلا اكتراث يعترف على نفسه بأنه هو المذنب، وعليه يتم تسليمه للشرطة. وكما هو الحال فى الجاموس الأمريكى، فإن الشخصية المحورية تستبعد للأبد من المشاركة مع آخر بسبب تصرف واحد أهوج. ولكن فى هذه الحالة فإن العاقبة أعظم لأن ليڤين قد اقترف جرما وبالتالى دمرت تماما حياته الشخصية والمهنية.

مرة أخرى يمثل الحوار وسيلة رئيسية تشحن من خلالها الشخصيات نفسها تأهبا للحدث. فبالنسبة لهم أصبح البيع النضالى وسيلة للدفاع والهجوم، لمعرفة الذات ولإثبات الوجود، كما كتب ستانلى كوفمان Stanley Kauffman، وأكد أن هذا قد تم إنجازه بالفعل عبر الحوار، عبر تشديد اللغة الخاصة لجماعة المهنة وتحويلها من وسيلة اتصال إلى آلة طاحنة للهجوم لا سبيل لإيقافها (٨). وعلى خلاف المسرحية السابقة، فإن الحوار لا يستمد فى معظمه من طاقة شخصية واحداً، بل تشارك فيه الشخصيات كلها بطرق مختلفة. إنه الوقود الذى يحرك جهودهم للنجاح فى حلبة المنافسة فى المبيعات. والوسيلة التى بها يستطيعون سحق زملائهم أو سبقهم أو التزلف إليهم فى محيط سعيهم لتحقيق أعلى المبيعات، وهى أيضا منزلق نحو التواطؤ الإجرامى. ويذهب داڤيد دنبى David Denby إلى أبعد من ذلك ليعتبره المزاج الجديد للخطاب الأمريكى- لغة نقية القصد، تنطلق قدما لتتوقع الاعتراض والرفض (٩). والعناصر الحوارية السائدة تتمثل فى جمل من أمثال لحظة من فضلك، انتظر دقيقة و الإلقاء المشترك والمتقطع، وهى جمل ترد هنا أكثر من أى مسرحية سابقة. حتى أن الجمل الاعتراضية التى توحى بوهلات تأملية، وإشارة الحديث إلى الذات نادرا ما تحدث؛ فالمواقف هنا لا تحتمل مثل هذه اللحظات.

فى الجاموس الأمريكى كان التفاعل بين تيتش ودون يمثل حلقة هامة للوصول بالمسرحية لنتيجتها؛ أما هنا فالعلاقة بين روما وليڤين محورية ولكن بطريقة مختلفة بعض الشىء. ومن هنا يطلع ماميت الجمهور على الخسارة الناجمة عن عجز الإنسان عن تحقيق ذاته وهو الأمر الذى تعانى منه شخصيته المحورية بسبب يأسه وضيق أفقه. فى الفصل الأول يذهب ليڤين ليذم روما لدى ويليامسون فى محاولة لكسب حظوة عند الأخير. ولكن فى الفصل الثانى يتجه كل من روما وليڤين نحو علاقة شخصية ومهنية أوثق- مشاركة لا تلبث أن تتعرض للإجهاض بسبب تصرف ليڤين الإجرامى. ولكن قبل ذلك كانت علاقة ليڤين وروما تظهر فى إطار متماسك من سلسلة من المنافسة والمؤازرة المتبادلة التى تسود بين كل الشخصيات .

فى المشهد الأول من الفصل الأول لم يكن ليڤين يعرف أو يبدى اهتماما البتة بما إذا كان روما يحترمه أم لا. فهو، ليڤين، يقاتل من أجل حياته المهنية، وويليامسون هو الرجل الذى يستطيع أن ينقذه. وفى معرض استثارته لحمية الصداقة لمؤازرته يقول ليڤين انضم إلىّ. انطلق معى، ويصر على أنه شخص وليس مجرد دور اجتماعى أو مهنى: أنا... لا تنظر إلى اللوحة، بل انظر إلىّ. أنا شيلى ليڤين ولكن كل ما يهم ويليامسون هو المال المستحق عن الأراضى المباعة والذى وجب دفعه حينئذ. عندما يعجز ليڤين عن التوريد تخفق الصفقة. مرة أخرى البيزنس يحكم البيت، ويظهر ويليامسون كأكثر شخصيات المسرحية اهتماما بالحسابات وأقلها عاطفة.

فى بدايات الفصل الثانى يظهر روما فى ثورة عارمة بسبب خسارته فى المبيعات التى نجمت عن السطو- ولكن يتضح فى الوقت ذاته احترامه للغّز القديم لمهنة المبيعات ويشعر بالامتنان لليڤين لأن له الفضل فى إيصال هذا اللغز إليه. وتنفرج أسارير روما فرحا عندما يدخل ليڤين حاملا إليه أخباراً سارة عن صفقة بيع كبرى، ولكن روما لا يلبث أن يعبر عن فرحته تلك فى انكسار حزين عل موس الذى خرج لتوه من أتون تحقيق بوليسى مريع أجراه معه المحقق. فيوجه روما النقد لموس لعدم اكتراثه بالنجاح الباهر الذى حققه ليڤين قائلا إن صديقك يقترب من تحقيق الهدف، بينما كل ما يخرج من فمك ينم عن حقد دفين، يا لك من لعين... فيرد موس من

صديقى هذا؟...؟ ماذا تكون أنت ذاتك، ريكى، هاه، الأسقف شيان؟ رد مضحك ولكنة ذو مغزى حيث يعتقد موس بوضوح تهكمى بأنه فى مثل هذا الموقف الذى يتنافس فيه الجميع ليس هناك شىء اسمه أصدقاء، وإذا كان روما يعتقد بغير ذلك فهو منافق. وكما نعرف فقد تصرف موس انطلاقا من هذا المبدأ. ثم يبدأ حديث طويل متواصل يطلع فيه ليڤين روما على السبب الذى جعل مبيعاته هكذا وهو أسلوب الطريقة القديمة..اقنع هذا الزبون القذر... اجعله يشترى... يشترى... ثم اجعله يوقع الشيك لينتهى الحديث بتصديق واضح واحترام من جانب روما.

ليڤين : لقد فعلتُها. فعلتها، مثلما كان يحدث فى الأيام الخوالى، ياريكى. مثلما تعلمت... مثل، مثل، مثلما اعتدت أن أفعلها... فعلتها.

روما : مثلما علمتنى...

ولدى ليڤين الفرصة ليرد هذا التأييد له من قبل روما. فروما ينظر خارج مكتبه ليجد عميل الليلة الماضية- لينك Lingk- قادما وعلى ما يبدو أنه قد غير رأيه فى مسألة الصفقة. فيلقى روما إلى ليڤين باستراتيجية، ودور يلعبه، وبكلمة كينلورث كمفتاح يبدأ بعدها الرجلان فى حبك تمثيلية من التكتيكات بهدف صرف العميل عن القصد الرئيسى الذى جاء من أجله. فيتظاهر ليڤين إنه مدير تنفيذى جاء من خارج المدينة ولابد من توصيله فى الحال إلى مطار أوهير O' Hare Airport، مما يساعد فى منع روما من الاسترسال فى الحديث مع لينك. إن انتصار روما وجائزة السيارة الكاديلاك على وشك الضياع- فالعقد الذى وقعه لينك لن يكون ساريا إلا بعد ثلاثة أيام يستطيع فيها أن يتراجع عن إتمام الصفقة. ويخبره روما أن تلك الفترة ستنتهى يوم الإثنين حيث لم يذهب عقده بعد إلى البنك. ويستمر ليڤين فى أداء دوره وفى حديثه الترغيبى، وتكاد الإستراتيجية تنجح. فمن خلال حوار ودى وذى طابع شخصى يطمئن روما عميله لينك. فهو على حق فى شعوره بأن لينك يفتقد صداقة رجل وأنه ما كان ليغير رأيه فى أمر العقد لولا تهديد زوجته- ولذا فهو يلعب على هذا الوتر ويخبر لينك بأنه إنما يهتم به شخصيا وليس بالصفقة. ولكن ما يلبث ويليامسون

بتصرف جهول أن يفسد له كل شيء ويضيع كل مجهوده هباءً بأن يخبر لينك بأن عقده قد أرسل بالفعل إلى البنك.

يمثل هذا الموقف المعادل البنائي لأخبار بوب عن فلتشر فى الجاموس الأمريكي- فهو يميط اللثام عن سلسلة من الأحداث التي تؤدى فى النهاية إلى سقوط ليڤين. ولأنه المذنب، فهو الوحيد الذى يعرف يقينا بأن ويليامسون كاذب. وأن عقد لينك لم يذهب فى الواقع إلى البنك ولكنه سرق مع باقى قوائم الأراضى. ولا يدور فى خلد روما سوى أن ويليامسون فقط قد فتح فمه فى الوقت غير المناسب. فيثور عليه صابا عليه لعناته الغاضبة أنت أيها الطفل اللعين هى العبارة المختارة التى يختم بها ثورته قبل أن يجيب استدعاء المحقق له بالحجرة الداخلية.

المشهد التالى هو واحد من أروع المشاهد عند ماميت، ففيه يثور ليڤين ضد ويليامسون تأييداً لروما ويتفوق على نفسه بكشفه لويليامسون أنه يعرف بأن الأخير كذاب. هذا المشهد ثرى بالسخرية والعناصر الجدلية. وقبل أن يزل ليڤين زلته القاتلة، يعرف عقيدة مهنته بانفعال لويليامسون، المدير الذى لم يخرج من برجه العاجى لعقد الصفقات، والذى لن يستطيع أبداً أن يشعر بمدى الإثارة فى، أو حتى يتعلم مهارات، البيع والصداقة الحميمة التى تستتبعها.

ليڤين : أنت لا تستطيع أن تفكر وأنت واقف أن تبقى فمك مغلقا (وقفة) أتسمعنى... لا تستطيع أن تتعلم ذلك فى المكتب. هه؟ إنه على حق. فلابد أن تتعلم ذلك فى الشارع.. على أرض الواقع. فلن تستطيع شراءه، بل لابد أن تعيشه.

وفى عرضه لفكرة المشاركة، يستحضر ليڤين كلمات الرعيل الأخير من الرواد التى تذكر بشخصيات مثل بايك Pike القائد فى مسرحية سام بيكنباه Sam Pekinpah المجموعة البرية حينما يقول: شريكك... هو رجل يعتمد عليك... وعليك أن تذهب معه وأن تذهب من أجله... وإلا فإنك لا شيء... لا شيء فأنت لا تستطيع أن تعيش وحدك....

هناك سخريتان رئيسيتان. الأولى عقيدة التأييد لروما التى يكشف ليڤين لويليامسون أنه خانها بسرقة العقد الخاص بروما ومعه الأوراق الأخرى وبالتالى تسبب فى إمكانية خسارة الأخير لنجاحه ولصفقته وكذلك لجائزة السيارة الكاديلاك، وهو فى دفاعه الحماسى يفضح الجرم الذى اقترفه، وهو الجرم الذى يعيه تماما. والثانية هى أنه فى حمأة حماسه يكشف عن ذنبه المتمثل فى أنه يحمل نفس النقائص المهنية التى يمقتها فى ويليامسون: فهو لا يستطيع أن يبقى فمه مغلقا عندما يعجز عن التفكير وهو واقف على قدميه، وقد حاول هو نفسه أيضا أن يشترى من ويليامسون تعويضا عن المهارات المهنية التى يفتقر إليها الآن. وهكذا يسقط ليڤين فى نفس البئر التى حفرها. وأخيرا يزيد ويليامسون الجرح ألما برفضه رشوة يائسة أخيرة وبكشفه لحقيقة أن مبيعات ليڤين المتفاخر بها ما هى إلا مخالفات بيعية عادة ما كانت شيكاتها ترفض من قبل البنوك.

وفى اللحظات الأخيرة من المسرحية يشتد فزعنا الأخلاقى تجاه تصرف ليڤين، والذى يأتى مصحوبا بتعاطف أقوى من ذاك الذى شعرنا به ناحية تيتش. فعند خروجه بعد انتهاء التحقيق معه لم يكن روما يعلم أن ليڤين قد وجد مذنبا، وفى نفس اللحظة يعرض على الأخير المشاركة وبنفس خصائص مشاركة الرعيل الأخير من الرواد طبقا لتعريف ليڤين لها. فيقول أنه وليڤين أعضاء جنس بائد وأنهما يجب أن يتماسكا معا فى عالم من مراقبى ساعات الحائط، والبيروقراطيين، وذوى النفوذ، وأن هناك أشياء يستطيع أن يتعلمها من ليڤين. وتأتى السخرية الأخيرة التى حذفها ماميت وموشر من نسخة الإنتاج الأمريكى لأسباب إيقاعية، وإن كان ماميت قد فضل الإبقاء عليها. فروما يقترح على ويليامسون أن يعمل هو وليڤين كشركاء ولكن بشرط أن يحصل على نصف عمولته. ولا ينفى تزكية روما لليڤين وقبل ذلك خيانته له هنا، وربما يوحى ذلك بتلاشى أى وكل علاقة، بما فى ذلك المشاركة، يمكن أن تنشأ بشكل وقتى بين هؤلاء التجار.

ولكن ذروة المسرحية تأتى قبل تلك السخرية. فليڤين يحاول أن يستجيب لعرض روما، وتأتى تلك الاستجابة مصحوبة بعواطف تثيرها حقيقة أنه يبدأ بعد فوات الأوان فى إدراك قيمة ما خانه. وفى محاولة يائسة وفاشلة يسعى ليڤين أن يخبر روما بذلك، يأتى ذلك بينما يدفعه عسكرى البوليس بايلن Baylen إلى الحجرة الداخلية وإلى الحلقة الأخيرة من الإذلال. ويذكّر هذا بلحظة الكشف الشجية بين تيتش ودون فى الجاموس الأمريكى، وهى اللحظة التى تنهار فيها ضمانات مفردات الخطاب البلاغى لتفضح الضعف المحير فى الإنسان. وفى أرجاءالمعنى الكامن فى النص Subtext تتردد أداة التمنى لو ولحظات الندم غير المعلن من جانب ليڤين وكذلك القلق المتحير من جانب روما. ومن الاحترام الصادق الذى يبديه روما لمهنته يتضح أن ليڤين لا يستطيع أن يصلح شيئا مما أفسد، فقد فات الأوان، وضاق عليه الخناق.

بايلن : أمامى إلى الغرفة الملعونة (**بايلن يبدأ فى دفع ليڤين إلى الغرفة**).

ليڤين : ريكى، أنا ...

روما : حسنا، حسنا، سأكون بانتظارك فى غرفة الاستقبال ...

ليڤين : ريكى ...

بايلن : ريكى لا يستطيع أن يفعل شيئا من أجلك يا صديقى.

ليڤين : ... أنا فقط أريد أن ...

بايلن : نعم. ماذا تريد؟ تريد ماذا... (**يدفع ليڤين إلى داخل الغرفة، يغلق الباب خلفه. صمت**).

إن موقف ماميت من شخصياته فى جلين جارى جلين روس هو أكثر تعقيدا من موقفه منهم فى الجاموس الأمريكى. ففى الأولى يتجلى هذا الموقف كمزيج من الإدانة والإعجاب. ويلخص مايكل بيلنجتون Michael Bellington موقف ماميت فى تعليق له على العرض اللندنى للمسرحية قائلا ربما يختلف ماميت عن

النظام. ولكنه يكن إعجابا ملتويا ومراوغا للرجال الذين يخرجون لكى يضعوا هذا النظام موضع التطبيق العملى (١٠). ربما يكون عمل الرجال خارجا عن القانون، ولكن اللغة تجسد حيويتهم التى تعوض عن ذلك. فاللغة هى الوسيلة التى يستعرضون من خلالها مهاراتهم كنساجين لحكايات قابلة للتصديق، كما يعود إعجاب ماميت بهم أيضا للتشابه بينهم وبينه ككاتب مسرحى. فالبائعون، مثل تيتش، يضعون سيناريوهات معينة تحط من تقديرهم وأدوارهم التنافسية، وفى الوقت ذاته تمجد من تصورهم الشخصى لأنفسهم.

والفرق بين البائعين فى هذه المسرحية وصغار المحتالين فى الجاموس الأمريكى، هو أن ماميت يوحى ببراعة بأنهم فى الأولى يدركون ذنبهم الأخلاقى فيما يفعلونه ويعرفون بأن أقنعة العمل التى يتخفون وراءها تناقض ما يجيش فى صدورهم من تطلعات وميول. فماميت يضع على لسان موس تبريرا للجريمة التى خطط لها، وهذا التبرير كفيل أن يحله من المسئولية الشخصية عن العمل الإجرامى. ويلقى موس باللائمة على الآخرين الذين راحوا فى أزمنة أكثر رخاء يكتنزون أرباحا طائلة من وراء صفقات عقارية مشبوهة، وهم أيضا الذين استمروا فى استغفال السذج، وعليه فقد دفعوا به لأن يمضى قدما فى تنفيذ ما عقد عليه العزم. إن الجدل العقلانى وراء ذلك والذى يقوم على خبرة موس الطويلة فى مجال البيع، يمثل فتوى ضميرية أكثر مكراً من مظاهر التقوى الزائفة التى يقدمها تيتش كمبرر لجريمته المخطط لها.كذلك فإن إعجاب ماميت بالسمسار جيرى جراف Jerry Graff الذى لا يظهر على المسرح (وهو المقابل لفليتشر Flecher فى المسرحية الأولى) يكتسب أرضية مهنية أكثر صلابة: فلدى جراف الشجاعة بأن يقوم بالعملية لحسابه الشخصى، ومن خلال موافقته على شراء العملات، جعل جريمة موس ممكنة. أما الآخرون، فتطل نفوسهم الحقيقية من آن لآخر من خلف الأقنعة التى يلبسونها. وينبلج روما من وسط نكسات مؤقتة ليؤازر الرجال الذين أصبحوا على وشك السقوط، وهم آروناو وليفين. ونعلم أن ليفين يعول ابنة له فى الدراسة من خلال قيامه بالبيع بالتردد على المنازل، بالرغم من أنه يظهر ذلك كورقة أخيرة فى محاولته لكسب تعاطف ويليامسون. ونتلقى هنا

أكثر مما فى الجاموس الأمريكى ومضات عن الحياة الشخصية، التى لا تدرك، من خلال منظور واضح وضيق للنشاط المهنى الذى يستعرضه ماميت. يقول بجسبى Bigsby أن رفض آروناو لتوريط موس فى التحقيق الذى يجرى معه وراء الكواليس لهو دليل على الولاء لواحد من بنى جنسه، وهو مثال على المؤازرة فى شراكة صامته وضمنية بين أبناء الحرفة، وهى نفسها الشراكة التى أخل بها ليڤين [١١].

إن لحظات الصمت فى المسرحيات تقتحم أبعاداً وراء البعد الاجتماعى. فتلك اللحظات تفترض وجود مصدر ميتافيزيقى لأزمة العلاقات الإنسانية المحترمة والتى يجرى فضحها هنا. هذه المسرحيات أيضا تذهب إلى ما هو أبعد من الساحة العقلانية لمسرحية المشكلة الاجتماعية. فالسطور الأخيرة من جلين جارى جلين روس والتى يعترف فيها آروناو بأنه يكره مهنته توحى بأن ثمة تواطؤ مع شىء ضال فى الطبيعة الإنسانية، تواطؤ مع نظام اجتماعى خاطىء، وما سوكية (تلذذ فى تعذيب الذات) النفس الإنسانية. (فكما يقول جالڤن Joe Galvin فى مسرحية الحكم إننا نعتقد بأننا ضحايا، وعليه نصبح بالفعل ضحايا). ولكن نفس السطور الأخيرة توحى بروح المبادرة لدى الشخصيات فى استمرار المعركة الضالة بأى ثمن.

على الرغم من أن جلين جارى جلين روس أقل كوميدية وزيغا فى إيحاءاتها عن البيزنس من الجاموس الأمريكى وأكثر مباشرة فى توجهها، إلا أن أعظم نقاط القوة فيها يكمن فى موضوعيتها. فالسخرية فيها متزنة مع العاطفة الفطرية. وقد عرضت المسرحية فى برودواى فى نفس الوقت الذى كانت تعرض فيه مسرحية آرثر ميللر موت بائع متجول Death of a Salesman لتلقى نفس القدر من المدح الذى لقيته الأخيرة مع قيام داستن هوفمان Dustin Hoffman بدور البطولة فيها. وقد كانت المقارنات بينهما ضمنية. وربما كان واحد من أوجه المقارنة هذه هو ما قيل حينئذ أن مسرحية ميلر أحيانا ما جاءت متحيزة وعاطفية، بينما مسرحية ماميت بدت أخلاقية ولكنها لم تكن أبدا درسا أخلاقيا، ولهذا فهى تضرب مثلا ناجحا على أهم الخصائص التى اعتبرها ماميت ضرورية للمسرحية الجيدة.

ولكل هذا فإننا نغرق مع كل من الجاموس الأمريكى و جلين جارى جلين روس فى قنوط التشاؤم حول إمكانيات العلاقات الإنسانية. يقول ماميت ليس هناك فارق حقيقى بين الطبقة الكادحة، وبين سماسرة البورصة وبين المحامين، فجميعهم عبيد البيزنس... فجزء من الأسطورة الأمريكية يتمثل فى أن هناك فارقا ما يوجد حتى نقطة معينة يصبح فيها الفساد محموداً (١٢). فكلا الشخصيتين المحوريتين لهاتين المسرحيتين هما ضحايا لهذه الفرضية. فغيرة تيتش وحاجته لأن يكون الرجل الذى يقوم بعملية الاقتحام تحول بينه وبين إنجاز أى شراكة مع دون. كذلك فإن جريمة ليفين التى يرتكبها فى ذروة اليأس تخون القيم التى ربما أعطت بعض المصداقية للشراكة مع روما. وما ينطبق عليهما ينطبق، إلى حد أقل، على الشخصيات الأخرى هنا. فعبوديتهم لحتميات البيزنس بأى ثمن قد حولتهم إلى أقزام وحالت بينهم وبين معرفة ذواتهم أو معرفة الآخرين.

(4)

الجنس *Sex*

إذا كانت الجاموس الأمريكى، و جلين جارى جلين روس تعرضان لإمكانيات التواصل بين الرجال الذين تحطمهم ضغوط البيزنس، فإن الانحلال الجنسى فى شيكاغو و الغابة تستعرضان إمكانيات مشابهة بين الرجال والنساء، لتتآكل هذه الإمكانيات بفعل قوى أكثر تعقيداً. هناك لعب لدور اجتماعى ينطوى هذه المرة ليس فقط على المنافسة والوصولية، ولكن أيضا على تكرار دور الجنس ذى الدوافع الاجتماعية. هناك ديناميكيات شخصية وغامضة فى حالة عمل بين العشاق أكثر تعقيدا من درجات التعارف والصداقة بين الزملاء من الذكور. وهناك توقعات لكيفية تكييف العاشقة لأدوارها ضمن سيناريوهات ملزمة لتحقيق تطلعات جنسها التى وجدت نفسها موضوعة فى إطارها. وهناك توقعات ومخاوف يثيرها الأمل فى علاقات صادقة طويلة الأمد وفى الأوهام الغامضة والقاسية التى توقظها كلمة حب. يقول ماميت عن الغابة إنها تدور حول اشتهاء المغاير. لماذا لا يفلح الرجال والنساء فى علاقاتهم؟ ويمكن القول جدلا بأن نفس الموضوع هو محور مسرحية الانحلال الجنسى فى شيكاغو، وإن كان أقل وضوحا فيها. ففى كلا المسرحيتين تتطور الجاذبية بين اثنين من العشاق اللذين لا يتمتعان بالخبرة الكافية، كما أن كلا المسرحيتين تكشفان عن تعقيدات الموقف حيث يصبح لدى الثنائى الجنسى القدرة على التطور إلى نوع من التواصل النابع من حب صادق أصيل.

ويأتى الاختلاف فى أسلوب المسرحيتين غالبا من اختلاف الحدث المحورى والبيئة المحيطة. ففى الانحلال الجنسى فى شيكاغو يصور البناء القصصى بمشاهده الأربعة والثلاثين القصيرة بيئة مدنية تمثل خلفية للعلاقة وللقوى التى تحول العاشقين عن دوافعهم الأفضل وتؤلبهم ضد بعضهم البعض. وفى الغابة يتقلص المجال ليصبح قاصرا على اثنين من العشاق يتفاعلان فى بيئة ريفية خلال مشاهد ثلاثة متواصلة،

وهو ما يمثل معادلا دراماتيرچيا لإحساس الشخصيات بالثبات فى الزمان والمكان، وهذا الثبات فى حد ذاته يمثل تهديداً لقدرتهم على أن يصبحوا على علاقة حميمة حقيقية ببعضهما البعض. فى كل من المسرحيتين يستخدم ماميت وسائل وتقنيات مختلفة لتقديم تفاعلات عشاقه، وإن كان هناك بعض المتوازيات المثيرة فى اكتشافاتهم وفى محنهم. وتختلف النغمة كذلك. ففى الانحلال الجنسى فى شيكاغو تأتى الكوميديا الفاضحة فى المقدمة وتنبع غالبا من المواقف المضحكة التى يحكيها المعلمون ضمن قصصهم الجنسية وخيالاتهم الغريبة. فى الغابة تأتى النغمة فى غالبها شعرية وتأملية.

ولكل واحدة من المسرحيتين قصة إنتاج مختلفة. فمسرحية الانحلال الجنسى فى شيكاغو هى الأولى التى صنعت اسم ماميت فى شيكاغو ونيويورك، كما كانت سببا فى أول نجاح شعبى له. أما من ناحية الموضوع فهى تتناول أيضا الترابط بين الرجال بقدر ما تستعرض الحب مع الجنس الآخر، ويمكن إدراجها ضمن مسرحيات شيكاغو الأخرى خاصة وأن للحوار فيها قاعدة عامية قوية. الغابة على الجانب الآخر، كانت أكثر مسرحيات ماميت إثارة للجدل. فالعديد من النقاد بما فيهم بيجسبى Bigsby وكون Cohn، وستورى Storey أعجبوا بها. من الناحية الأخرى لم يلق أى من عروضها استقبالا جيداً من قبل نقاد الأدب سوى الإنتاج الأصلى لها بمسرح سانت نيقولا. ولقى إنتاجا نيويورك- الأول فى عام 1979 من إخراج جروسبار Grosbard، والثانى عام 1982 من إخراج ماميت- نقدا شديدا. ورأى فيها بعض النقاد إثارة وأصالة، بينما لمس فيها آخرون إغراقا فى الواقعية الدارجة، وأحس آخرون بقوة نبوئية بدت من بين كلماتها المكررة وجملها البسيطة، ولكن فريقاً آخر لم يجد فيها سوى الابتذال. ولكن المسرحية عامة أشيد بها كاعترافية شخصية من جنس الرجال وكمسرحية معادية للنساء وإن جاءت متخفية وراء قناع الدفاع عن حقوقهن[٢]

فى الانحلال الجنسى فى شيكاغو تنمو الحبكة من خلال نواة علاقة بين اثنين من جنس واحد. فدانى شابيرو Danny Shapiro وهو شاب من المدينة فى أواخر العشرينات يتأثر بصديقه ورفيقه الأكبر منه والذى يعمل معه فى نفس المكتب بيرنى ليتكو Bernie Litko. أما دب Deb الفنانة التجارية فتشارك جوان Joan - مدرسة رياض الأطفال المصابة بهاجس القلق- غرفتها. يتقابل كل من دانى ودب، ويتجاذبان، ويذهبان معا للفراش ثم يحاولان العثور على سبيل لتعميق علاقتهما. وتثمر العلاقة بسرعة، ويعيشان معا ولكنهما يتشاجران بسبب أمور تافهة، وينفصلان مرة أخرى ليجد كل منهما ملاذه العاطفى فى معلمه. وما ينأى بهذه الحبكة عن تحولها إلى مسلسلة اجتماعية هو عدم وجود علة واضحة للفشل. مرة أخرى يظهر المنطق المغالط. فمن خلال تنظيم بنائى محكم، وتفاعل بين الشخصيات والحوار يوحى ماميت بأن حشداً معقدا من القوى- داخل وخارج دان ودب- خليق بأن يقضى على أى مقدرة لديهما على التكاشف مع بعضهما البعض بالرغم من رغبتهما اليائسة فى ذلك.

ويجرى استعراض مجموعة القوى المؤثرة على العاشقين من خلال أربع وثلاثين مشهدا تأخذ طابع المونتاج. وقصر هذه المشاهد ونمطها العام- لدرجة أن بعضها لا يتجاوز الخمسة أسطر- إنما يعكس الآثار الهدامة لروتين المدينة اليومى. ويوضع ذلك أيضا فى شكل درامى فى مناسبات تافهة نسبيا مثل مصير جهاز التليفزيون، وعدم وجود شامبو وسروال نظيف، وكلها أسباب كفيلة بإثارة ثائرة العاشقين. وبالطبع يأتى النمط القصصى فى شكل مشاهد وكذلك فى شكل استراتيچية بنائية وليرمز إلى اضطراب وعدم ترابط التجربة فى هذه البيئة الحضرية. ولا يحدث أن يقع مشهدان متتاليان فى مكان واحد، لذلك تأتى المناظر مختصرة ومصغرة. وهذا الاختصار فى حد ذاته هو الذى جعل المشاهد تلى بعضها البعض بأقصى سرعة ممكنة فى إنتاج تاكازوكاس Takazaukas. ويؤكد المونتاج كذلك على الغياب البيئى للأشياء التعريفية الهامة التى تعطى للشخصيات وللجمهور الاطمئنان للمكان. بالإضافة إلى ذلك، تعرض العديد من المشاهد القصيرة للشخصيات وهى تلقى بخطب إلى جمهور أسير- رفاق، زملاء عمل، تلاميذ مدارس- لا نراه حقيقة. هاتان الوسيلتان تعززان

الانطباع بأن الشخصيات غارقة فى بيئة حضرية ولكنها فى الوقت ذاته غريبة عنها. ويشير ماميت ضمنا إلى أنه فى المشاهد موضوع الحديث لا يهم بالضبط أين تتواجد الشخصيات أو إلى من يتحدثون. فتوجهاتهم هى ذخائر صلبة كما أنهم محصورون فى علاقة اجتماعية مشروطة وجامدة مع مستمعيهم الذين تأتى ردود أفعالهم غير ذات صلة. ومع اقتراب النهاية هناك مشهد وحيد تكون فيه دب وحيدة حقيقة حيث تفكر فى تأثير البديل: كيف أن التعلق بالأشياء يمكن أن يكون تعويضا عن الفشل فى التعلق بالأشخاص. وهنا تتحدث العزلة الحقيقية عن نفسها، فليس هناك جمهور غير مرئى تتحدث إليه دب.

ويعد وضع العديد من المشاهد التى تشير إلى تأثير المعلمين بيرنى وجوان شيئا هاما، فأطول مشهدين يبدآن وينهيان المسرحية كانا بين الرجلين. وهى مشاهد للتفاعل الشعائرى وكلاهما يؤكد على قوة الرابطة بين الرجال بأسلوب كوميدى على نمط الاستهلال والقفلة الموسيقية. فى المشهد الأول، يمثل دان أضحوكة برنى الكوميدية، وجبة لفنتازيا عابرة تتحول إلى سادية- ما سوكية مع استمرارها. فى المشهد الأخير، يصبح دان ندا مناظراً لبرنى حيث يصنفان جنسيا ويغازلان الجميلات من النساء على الشاطىء. وتبدو المشاهد الأربعة المتتالية التى تعكس الآثار السلبية للهواجس الجنسية لدى المعلمين على كل من دان ودبٍ أكثر صلة ببناء الحبكة. فى محل مارشال فيلدز للعب الأطفال، يكشف برنى عن رهابٍ مرضى من الجنس المماثل وكذلك عن ولعه بالممارسة السادية- الماسوكية Sado-masochistic للجنس بينما يخبر دان بتعرضه لاعتداء جنسى فى طفولته بواسطة عجوز قذر أثناء وجوده بدار عرض سينمائية. وفى المشهد التالى تسر جوان إلى دب بواقعة تحكى فيها ماذا فعلت لواحد من عشاقها عندما بلغ حالة القذف بسرعة أثناء لقاء جنسى- مثال مضحك ومنطبق على طبيعة جوان التى تخضع كل الدوافع الجنسية للترشيح العقلى. مشهدان آخران متجاوران يكشفان عن رد فعل المعلمين تجاه الثقة العاطفية التى وضعت فيهما. فى الأول يحكى برنى بسخرية لمجموعة من زملاء العمل الذين لا نراهم عن مشاعر دان بعد أن أصبح فى حالة حب. فى المشهد

الثانى تضيف جوان نقاطا أخرى من شأنها أن تحول دون استمرار العلاقة أثناء تناولها الغداء مع دب. ثم يأتى مثال على لقاء عقيم بين المعلمين فى بار للعزاب ليليه لقاء واعد بين دان ودب بالمكتبة وذلك بعد مشهد ساخر ومختصر. وعلى مدى المسرحية تأتى المشاهد التى تتضمن لقاءات المعلمين بتابعيهم إما متتالية أو يتخللها مشاهد يرى فيها العشاق مع بعضهم البعض. ويعزز من بناء المقارنات هذا الاختلاف فى نوع اللغة المستخدمة. ويرتبط أثر البناء هنا بشكل وثيق بتأثير اللغة.

وتتجلى أهمية اللغة مرة أخرى كمؤثر على وعى الشخصيات بذاتهم. وتبلغ اللغة ذروة البلاغة والثقة عندما تصبح الشخصيات أكثر تسطيحاً – تلك المشاهد التى يخضع فيها الشباب لتكييف معلميهم لهم. فلكل شخصية بيان يمثل نوعا من اللغة المتلقاة التى تمكنها من التعامل فى المواقف الاجتماعية. أما لغة التابعين فتحظى بأقل قدر من المعالم المحددة. فلغة دان تميل نحو الفكاهة الطفولية الساخرة، بينما يميز لغة دب ما تحويه من جمل دفاعية جذابة، وإن كان كلاهما تحمل لغته آثاراً من ذخائر معلمه اللفظية. أما لغة بيرنى فهى خليط من الاختزالات الإباحية السادية– الماسوكية والتكرارات الإيقاعية التى يصفها بيجسبى بأنها ابتهالات مختزلة تجعل من النساء أشياء وبالتالى تزيل تهديدهم له [٣]. ففى مشهد دان Dan تنتقى الترخيمات، والإيقاعات، والألفاظ المرجعية وتمرر. ويأتى حوار جوان ودب على نفس الدرجة من التأكيد وإن اختلف فى الإيقاع. وهذا هو نوع من السخرية الخطابية الدارجة التى تتميز بوقفات منذرة ربما تنطوى على النذر اليسير من القلق الحقيقى.

ولكن ما يلبث العقم والمظهر الخادع لهذا النوع من اللغة أن يتأكد من خلال نمط العلاقات بين الثنائيات المترابطة. فالعلاقة فى حالة الرجال عميقة– ليست علاقة صادقة بين المعلم وتابعه، لأن المعلم لا يستطيع أن يفصح عن الرؤى الصادقة التى تكشف كيفية بناء علاقة مع النساء أكثر من انتقادهن بقسوة، وحتى على هذا المستوى تأتى النصيحة غير صادقة؛ كذلك ليست رباطا للصداقة نظرا لعدم توفر المكاشفة المتبادلة. فى حالة النساء تعجز جوان عن الكشف عن التعاطف الفعال مع محاولات دب المتشائمة وتقضى على حاجتها للتشجيع كلما أمكن ذلك. ولكن يأتى

المشهد الذى يضمهما معا على انفراد ليفضح بشكل مدمر الأقنعة التى يرتديها المعلمون والتى أطلق عليها ريتشارد إيدر Richard Eder بحق أقنعة الغزو الجنسى و القمع الجنسى. يواجه برنى وچوان بعضهما البعض فى بار العزاب. فترد چوان على إغراء برنى الواثق والمبتذل حينما يتقمص دور موظف أرصاد يعمل لدى شركة TWA وتمضى وقتا طويلا مع الخرائط البيانية– ترد بعبارة صاعقة تخبره فيها بأنه لا يثيرها جنسيا. ولكنه يصر، فى الوقت الذى تستعد فيه للرحيل. وهنا يلقى برنى بآخر كارت لديه عندما يناديها بلقب مثيرة القضيب. وعلى الرغم من يقينها بأن ذلك يمثل إهانة لها إلا أنه فى الوقت ذاته أثارها جنسيا، وراحت فى حمأة شكواها وعظيم غضبها لتعود وتجلس إليه مرة أخرى. ولكن برنى لا يضغط فى تجاه ترويج امتيازه لأن اهتمامه الأولى بچوان حل محله حاجته لأن يهزمها فى لعبة تصعيد الذات. فعودتها للجلوس يوحى بأن الجنس على الأقل شىء ممكن. ولكنه يرغب عن ذلك، وينادى على النادل لدفع الفاتورة ثم يغادر المكان. والمشهد هو واحد من أكثر المشاهد اللاذعة التى كتبها ماميت. ففى حركته الجدليه– انتقالية ما بين رجل يريد امرأة ثم يعزف عنها وامرأة لا ترغب فى رجل ثم تعود إليه– يوازى بصورة مصغرة نمو وضمور العلاقة المحورية بين دان ودب.

وتشكل المشاهد الستة التى تجمع بين كل من دان ودب وحدهما قلب المسرحية. ويتضح فى تلك المشاهد أنه على الرغم من إمكانية ادخارهما لذخيرتهما اللغوية النامية للعب دور اجتماعى، إلا أنهما لا يملكان عنها بديلا آخر. والتحدى هنا يكمن فى إمكانية العثور على سبل أخرى للتواصل غير الجنسى. وتأتى ملحوظة ريتشارد إيدر عن المشهد الأول فى محلها وذلك بعد أن انتهى كل من دب ودان من لقائهما الجنسى حيث يقول بأن إمكانية دعوة دان لدب لتناول العشاء تبدو أكثر صعوبة بالنسبة له من ممارسة الجنس معها. إنه كما لو كان الذهاب إلى الفراش هو التمهيد والتحادث هو الأمر الحساس [٥]. والحديث هنا مبتذل بشكل كوميدى ومكرر وأبله فى سذاجته؛ ولكن هناك أيضا المغنى الكامن عن السعادة الجنسية، وهو ما يمثل مثالا تمهيدياً للغة العشاق فى مسرحية الغابة.

ويتضح أن مشهدهما التالى معا يقرر الجزء الباقى من علاقتهما فيتحول بعض من حديث الفراش المراوغ والواعى والذى يساوى الأعضاء الجنسية ووظيفتها بوظيفة الإعلانات التليفزيونية التجارية، إلى إعلان عن الحب من جانب دان:

دانى : إننى أحب ممارسة الجنس معك .

ديبورا : وأنا أحب أن أمارسه معك أيضا .

دانى : إنى أحبك .

ديبورا : هل يخيفك أن تقول هذا ؟

دانى : نعم .

ديبورا : إنها مجرد كلمات . أنا لا أريدك أن تخشى الكلمات .

ومن الجلى أن دب قد وجدت فى اعتراف دان بالخوف دليلا على أن إعلانه لا يمكن الأخذ به كالتزام؛ ولذا فهى لا تعول على ذلك كثيرا من خلال تعليقها أنه مجرد كلمات، بما يوحى أنها– أى الكلمات– ليست صادقة. ولكن عدم ثقة دب فى الكلمات أساسا واضح فى ذاته. فالكلمات بالنسبة لها فى معظم المواقف ما هى إلا نوع من الأقنعة.. هى درع واق. فهى لا تعتقد أن كلمات دان هنا يمكن أن تكون تعبيرا صادقا عن مشاعر حقيقية وهنا تأتى نقطة التحول فى علاقتهما. فدان قد انزلق إلى التزام، ولكن دب تنفى مصداقية هذا الالتزام، ولا يعارضها دان وإلى هنا ينتهى المشهد.

أما المشهد التالى بينهما فينم عن تدهور فى العلاقة بينهما كما توحى بذلك المشاجرة التى اندلعت لسبب تافه، ويؤكد المشهد الذى يليه على حقيقة أنهما قد أصبحا مفترقين وكلاهما يحاول بلوغ الآخر فى الوقت غير المناسب. ويفهم ضمنا

أنهما ربما يتعمدان ذلك كجزء من لعبة اختبار القوة.. أى من يريد من؟! فى الوقت الذى يروق له. مرة أخرى يعودان إلى الفراش، حيث دب نائمة أو تتظاهر بالنوم، بينما يحاول دان أن يجذبها برفق للتحدث معه، ولكنه يفشل. ومهما يكن من سبب وراء صمت دب، فالمشهد يؤكد على حقيقة أن تواصلا متبادلاً بينهما لم يعد ممكنا. بعد ذلك بقليل يواصل دان زياراته إلى أماكن عرض الأفلام الجنسية برفقة برنى.

وكل ما تبقى الآن بين العاشقين هو مشهدان من الجدل السليط، مرة أخرى لغة الثقة والطلاقة التى فيها يلتقط كل منهما لغته المتلقاة فى النزاع ثم يصقلها بذخائره من الجمل اللازمة فى حالة دب والفكاهة الساخرة فى حالة دان. وتسود لعبة استعراض القوة فى العلاقة بينهما. فى أحد المواقف يسعى دان إلى نوع من المصالحة، فيطلب منها أن تقترب منه، فتجيب لا. فلتأت أنت بحق المسيح. أنت ترغب فى أن ترتاح، فتعال لتجد الراحة. ماذا تظننى؟ محمصة خبزك؟ يجد دان نفسه عاجزا عن إعادة إحياء جملة إنى أحبك التى نطق بها سلفا، حتى وإن كان ما سيقوله حالا عن دب يوحى بأنها تريده الآن من أجل: كل شىء جميل: الجنس، الحديث، الحياة، كل شىء حتى تود أن تكون أقرب، أن تكون أفضل. هل تعرف ماذا تريد أيها اللعين. دفعة. أنت تحتاج لأن تدفعنى. ثم تتحقق مقولة دب السابقة التى يقرر فيها أنها لا تثق بالكلمات حيث تشكو من أن دان لا يستطيع التعبير عن مشاعره بأكثر من كلمات من أربعة أحرف أو من خلال صمت مطبق: بماذا تشعر. قل بماذا تشعر. هزة. بالطبع تأتى السخرية هنا حيث يخبرها دان، فى مشهد غرفة النوم الهام والذى كانا على وشك الاتصال فيه، عما كان يشعر به، لتختار دب ألا تصدقه.

فى الغابة لا تشكل علاقة العشاق فقط لب المسرحية، بل المسرحية كلها، فهى تستغرق فى تلك العلاقة بعمق وتعقيد أكثر، وعليه تأتى النغمة هنا مختلفة تماما. مرة أخرى يفصح أحد العشاق عن حب ليرفضه الطرف الآخر. ولكن هذه المرة تبادر بهذا الإفصاح امرأة. ولا يأتى هذا تلقائيا، ولكن بعد تفكير سابق، ويأتى أيضا مصحوبا

بهدية فى شكل سوار منقوش. ومرة أخرى كذلك يشعر الطرف الذى يرفض المبادرة الأولى بضرورة إثبات صدقها ولكن عندما يكون قد فات الأوان. والضغط المتواصل للزمان والمكان على العاشقين- وهو ما يمثل حالة من التحدى الخطير أمام تحقيق علاقة حميمة ذات معنى- قد أدخل فى البناء الشكلى للمسرحية: ثلاثة مشاهد، تذكر بالشكل التقليدى للمسرحية ثلاثية الفصول، أطلقت تحت ثلاثة عناوين هى بالترتيب: الغسق، الليل، الصبح. وترمز شرفة المنزل الصيفى إلى التداخل بين شطرى العالم الطبيعى والألفة الإنسانية، كما توحى بالصراحة، والضعف والحاجة إلى الحماية. إنها إجازة نهاية الأسبوع التى توافق عيد العمال، وهو أول إجازات فصل الخريف.

ويكاد عدد الأحداث الدرامية فى المسرحية يكون قليلا، وإن جاء تسلسلها عادياً ومألوفاً. فقد وصل العاشقان روث Ruth ونيك Nick إلى المنزل الصيفى الذى تملكه عائلة الأخير لقضاء إجازة نهاية الأسبوع. فى المشهد الأول يستجيبان بطريقتهما الخاصة للبيئة المحيطة ويستعدان للقاء جنسى. فى المشهد الثانى فى منتصف الليل يشعرنيك بالانزعاج وتفشل هى فى التخفيف عنه. وفجأة وبفظاظة يريد أن يلتقيها جنسيا، لكنها لا تستطيع الاستجابة له. وتعطيه هديتها ولكنه يرفضها، فيتشاجران وتقرر أن ترحل فى اليوم التالى. فى المشهد الثالث يتحول الشجار إلى عنف، فيضربها من الشرفة لتسقط فى الوحل. وفى لحظة شعور بالندم الشديد يكشف عن ضعفه ويعلن حبه لها، ويتوسل إليها لكى تبقى معه. فتطمئنه بسرد قصة بدأتها باكرا عن فتيات الغابة وتنتهى المسرحية فى منتصف الجملة الأولى.

مرة أخرى يتبين أن الأهم ليس هو الأحداث الخارجة القليلة، ولكن ما يتخلل تلك الأحداث من أنماط تجاوبهم مع بعضم البعض كما تعبر عن ذلك الكلمات ولحظات الصمت، وهو التجاوب الذى يوجه الأحداث بطريقة شديدة الفردية. فالعاشقان يكاشفان بعضهما البعض بطريقة مقنعة لكى يلجوا إلى سيناريوهات توضح ما يجب أن تكون عليه الحياه. فمحاولاتهما الأولى للاتصال تفسح الطريق للعبة استعراض القوة من خلال الإكراه والتسيد، ثم يأتى الاختراق الأخير، سواء إلى الأسوأ أو الأفضل، إلى منطقة تتخطى مجرد التعامل، منطقة تسقط عندها الأقنعة. والحوار

هنا- أكثر منه فى الإنحلال الجنسى فى شيكاغو- هو بمثابة مقياس لهذا النمط. فإيقاعاته على درجة عالية من الشكلية والصرامة. كما أنه يستفيد من التكرار، وإن كان بعضه يبدو تافها وغير ذى صلة بالموضوع. لذا فهناك حالة شد أحيانا بين الإيقاع المثقل بالاحتمالات لما يقال وبين غموض المعنى الحقيقى له. تلك الخصائص تؤكد منذ البداية على التوتر العصبى للعاشقين، وعدم شعورهما بالأمان فى غياب كل ما يلهى وكذلك الأقنعة الاجتماعية التى ترتدى بالمدينة، تؤكد توترهم هذا نحو ما يمكن أن يتوقعه كلاهما من الآخر.

ويرتبط نمط العلاقة بين العاشقين بشكل خاص بوسيلتين من وسائل الحوار. الأولى هى التقرير ورد الفعل تجاه ظواهرطبيعية تحيط بهما. والثانية هى المكاشفة المتبادلة من خلال سرد قصص تلجأ إليها روث كسبيل يمكن من خلاله أن توثق علاقتها مع نيك.

وتتجلى الوسيلة الأولى بشكل مكثف فى المشهد الأول، ويسودها ردود أفعال الشخصية الصامتة- وهو نوع من المشاهد المثيرة للجدل والمتواجدة بكثرة فى أعمال ماميت. تلك الشخصية (الصامتة) تبحث عن شىء فى الشخصية الأكثر ثرثرة- فنيك يحث روث مرتين قائلا أخبرينى، ومرة أخرى قائلا كرريها مرة أخرى، ثم تتحول روث إلى ثرثرة بعصبية ربما بسبب الشعور بعدم القدرة على قول المراد من الكلام. وفى النهاية تقلب الأمر على نيك فتحثه هى أربع مرات قائلة أخبرنى. كذلك تباين ردود أفعالهم تجاه الطبيعة يصور عدم وجود توافق بينهما ويتحول المشهد إلى نوع من التحدى والمبارزة. فى البداية تقدم روث صورة للعزلة: كيف أن النورس يتعجل أن يكون وحيدا فى الفضاء ولا يتحمل وجود أنيس له فيه، وبهذا فهى- عن قصد أو عن غير قصد- قد ألقت بخيط التحدى الأول وهو: لكى يزداد كلاهما قربا من الآخر فلابد أن يتغلب أولا على نزعته الفردية للانعزال. وكانت إجابة نيك بالربط التقليدى بينه وبين الطيور- مالك الحزين. ويزداد النمط تركيزا، فتلفت روث انتباه نيك لبعض الظواهر الطبيعية، وولعها بصرصار الليل، والضفادع، والأسماك وحيوان الراكون يثبط منه رد فعل نيك. ذاك هو نوع من التصحيح العملى لفرضياتها،

أو هو استعراض لبعض السخرية التى تأخذهما إلى أرض الواقع. وردود فعل روث تجاه الطبيعة تشخصها- أى الطبيعة- كنوع من الأرض الأم. على الجانب الآخر نجد أن هذه البيئة مألوفة بالنسبة لنيك من خلال زيارات سابقة لها، وكل ما فى الأمر هو أنه يشعر ببعض العجب تجاه تأثير مرور الزمن عليها، وليس تجاه الأشياء نفسها. ويتجسد التنافر المتزايد بين روث ونيك فى حدثين صغيرين. فعندما تتحدث روث عن حيوان الراكون، يقول عنه نيك أنه يتناول النفايات ويتحول إلى وحش عندما يصاد ويؤسر فى القفص. وهو هنا يبدو كما لو كان يربط بين الراكون الحبيس وبين خوفه من الوقوع فى الشرك. وبعد ذلك بقليل، وكأنه شعر بالندم، يحاول نيك أن يشارك روث حماسها للبيئة الطبيعية بإخبارها أنه يرى قندسا. هذه المرة تجذبه روث إلى أرض الواقع بإصرارها بأن ما يراه ما هو إلا جذع شجرة طافٍ فوق الماء. ثم يصلان إلى حل وسط بأنهما لم يكونا ناظرين إلى نفس الشيء. وينحى عدم التوافق بين ردود أفعالهما جانبا بشكل مؤقت مع شروعهما فى اللقاء جنسيا بنهاية المشهد الأول. ولكن يستمر النمط فى المشهد الثانى. فروث على سبيل المثال تريد أن تتنزه تحت المطر، بينما لا يريد نيك ذلك. وروث تحب أن تشعر بحبات المطر فوق وجهها، ولكن نيك ليس لديه الرغبة فى أن يجلس بمكان مكشوف.

ويعتقد بيجسبى أن حكاية القصص تمثل عنصراً جوهريا فى أعمال ماميت- فالشخصيات تستخدمها غالبا كوسيلة تكتيكية لخلق نوع من التماسك فى عالم يرونه عديم الشكل والمعنى، أو يلجأون إليه كوسيلة للتهرب والمقاومة وإرغام أو تبرير الذات[٦]. وفى بعض الأحيان- مع ذلك- تكون تلك القصص غير تكتيكية، بل تأتى ككشف تلقائى عن ضعف، كتقديم للذات؛ ومثل هذه اللحظات تفتح الباب لإمكانية حدوث تواصل حقيقى. فى بداية الغابة تأتى القصص تكتيكية على الرغم من أن العاشقين لا يكادان يدركان ذلك. فنيك هو الذى يبادر بذكر أن والده كان أحيانا يحكى لهم قصصا، وبعد ذلك بلحظات تعرض روث لرأيها فى حكاية القصص فى علاقتهما: ذاك هو أفضل شيء يمكن أن يفعله الناس. أن يعيشوا الأشياء معا إذا كانوا

قد شاركوا بعضهم البعض فيما فعلوه سابقا. فالقصص التى يتشاركانها ليس لها علاقة بتجاربهم الخاصة، ولكن تتعلق بوالد نيك وجدة روث، وكلاهما تتضمنان الموت والعنف وتفاصيل تخيف السامع. إلى جانب ذلك، فهى قصص مقحمة تميل إلى وضع السامع فى دور يرتبط بآخر فى القصة.

والقصة الأولى التى ترويها روث هى عن فتيات فى الغابة وهى مأخوذة عن الأخوان جريم Grimm. وتنتهى الحكاية نهاية غير سعيدة وإن كانت روث تتخطاها. وتتكرر تلك القصة بشكل ذى مغزى مع نهاية المسرحية. قصتها الأولى حقيقية وهى تتعلق بالسيدة التى روتها لها، وهى جدتها؛ لقد كانت كالأرض. كانت تعرف الكثير من الأشياء. كان زوجها رجلاً كالحديد، صبغت سواعده أشعة الشمس، وكان كثيرا ما يقضى اليوم كله يمارس الجنس مع زوجته فى صمت. وقد لقى زوجها مصرعه على يد رجل آخر ومنذ ذلك الحين توقف الزمن فى ساعات المنزل. وتمثل حكاية روث العاطفية الخارقة تهديدا وتحديا لنيك كى يرد بنفس الشدة جسديا وجنسيا على روث. إلى جانب ذلك يقابل سقوط قلادة جدة روث فى الماء بسبب ارتدائها إياها بطريقة خاطئة، يقابله هدية روث إلى نيك. فيبدو أنه ينظر إلى الهدية على أنها نوع من الأسر، ونوع من الجنس والحب الذى يحتمل أن يكون عاجزاً عن مجاراته.

وعلى نفس القدر من الخطورة تأتى قصة نيك التى يرويها لروث. فالقصة تحكى عن والده ورجل آخر يسقطان فى منجم بلاك فورست Black Forest المهجور أثناء الحرب العالمية الثانية. وبالرغم من إنقاذهما، يضرب الرجل زوجته، ويختلق حكاية وهمية بأن أشخاصا من كوكب المريخ كانوا قد اختطفوه، فأصابه الجنون، ولم يلبث أن قتل نفسه. وكان هذا الرجل قد أتى إلى المنزل الصيفى وحل به ضيفا أثناء الفترة الأخيرة من انهياره العقلى. وفيما بعد تحمل روث بشدة على التهديد الكامن فى تلك الحكاية بما تحويه من أفكار معادية للنساء ومن قيود رجالية. ونتيجة لتلك القصة يزداد خوف روث من الوحدة، والتى تشير إليها الصورة الافتتاحية فى حكايتها عن النورس الوحيد. وفى نهاية المشهد الثانى تضيف روث نكاتها الخاصة إلى القصة

قائلة أنّ سكان المريخ سيلبسون أجساد البشر، ويتزوجون من بينهم ليصبح من بين الآدميين زوج أو زوجة لمريخى أو مريخية دون علم شريكه.

وتلتحم كلا الوسيلتين فى صورة الدب البرى التى تصبح محورية فى قصة الكابوس التى يحكيها نيك فى المشهد الثالث. فى تلك الصورة أيضا يترسخ إعتقاده بأن ليس ثمة حديث خاص له يمكن به أن يكشف عن نفسه ويقدمها. لذا فالصورة وثيقة الصلة بوقع ومغزى المسرحية.

وتقدم روث قصة الدب فى المشهد الأول كصورة أخرى من صور الطبيعة. فتحكى لنيك أنها عندما كانت تتنزه الليلة الماضية، أخبرها أحد الجيران أنه بنى بيتا فوق كهف الدب الذى عاد عندما أصبح على مشارف الموت. ولأن الدب قد مات، فإن الخطر الذى توحى به الصورة يبدو أنه قد تلاشى، ولكن نيك يريد تأكيداً فوريا. فيصر على أن الحدث ربما يكون قد وقع منذ أمد بعيد. بالإضافة إلى ذلك فإن مثل هذه الدببة لا توجد إلا فى كندا، وليس فى هذه المنطقة. فى المشهد الثالث يتحول الدب إلى صورة رئيسية فى أول قصة شخصية حقيقية يحكيها نيك لروث، وتلك القصة ليست من النوع التكتيكى على الإطلاق بل إفراج يائس عن مشاعر الألم وعدم الشعور بالأمان. فى الكابوس الذى يحكيه نيك يظهر الدب واقفا فى حالة انتصاب ضخم لاسترداد الكهف الواقع تحت بناء الآدمى الذى هو نفسه يتهاوى بفعل النيران. وعلى الرغم من يقين نيك بأن الدب يستطيع أن يتحدث لغة البشر، فإن أفكاره تنحبس داخل فمه. فهو- الدب- لا يستطيع أن يتكلم. آه لو استطاع الحديث. آه لو أنه يستطيع أن ينطق بما يريده هو- نيك. وهنا تسأل روث بتحدٍ:

روث : ماذا يريد ؟

نيك : لا أعرف !

روث : لا ! (**تضربه**) .

لحظة صمت

نيك : تبدو هناك رائحة سمك.

(تضربه مرة أخرى)

روث : تحدث إلى .

نيك : تعرفين أننى لا أستطيع الحديث .

ويرمز الدب هنا إلى عجز نيك عن التعبير كلاميا عن مشاعره وكذلك إلى الخوف الذى يتوجسه من ناحية ذكر ربما يكون أكثر قوة منه ويسعى إلى كبح اعتداده بنفسه وتحقيقه لذاته. وكما هو الحال فى زوج الجدة الذى ربطت صورته بالنار وسفحات الشمس، فإن الدب يتضمن صورة للفحولة التى يشعر نيك بالخطر من ناحيتها وفى الوقت ذاته يود أن يجسدها. وتجسد الصورة أيضا العجز عن التعبير والحاجة إلى لغة الشعور الصادق الذى يمكن أن يولد الاتصال. ورد فعل روث العنيف هو رفض لصورة الدب المهددة ،وكذلك لفكرة عدم تواجد مثل هذه اللغة. وقوة رد فعلها ربما تعطى أملا لمثل هذه اللغة أن تتطور بينهما أكثر مما كان الحال بين العشاق فى الانحلال الجنسى فى شيكاغو.

وقد أدى كشف نيك عن ذاته إلى رفض روث الغاضب لبعض توجهاته التى أماط عنها اللثام. فعندما تريد أن تذهب للسباحة وأن تنفرد بنفسها، فإن نيك حينئذ يتدفق إحساسا ممزقا من اليأس والضعف، والذى يصل لذروته بإعلان حبه لروث. وكانت روث فيما مضى تتوق شوقا إلى ذلك؛ ولكنه يأتى الآن فى إطار يجعله غير ذى أثر. إنه التماس أخير ويائس فى محاولة للفهم والتعاطف أكثر منه التزام صادق أو اعتراف بالمسئولية الأخلاقية. فها هو ذا يتوسل إليها كى تأتى إلى عالمه، كى تتقبله على ما هو عليه، وتتقبل عجزه عن التعبير وهواجسه عن عدم الشعور بالأمان. إن عبارتها المسطحة:شكرا لك فى ردها عليه توحى بأنها تدرك نواقصه تلك. فهى تقبل فى ذلك الحين بالاضطلاع مرة أخرى بدور الأرض الأم بينما تواصل حكاية بنات الغابة، وتنتهى المسرحية عند جملة: فى اليوم التالى، بما تحمله من وعود بالاستمرار وبالمستقبل بينما تخبو الأضواء على المسرح.

الغابة- كالعديد من مسرحيات ماميت الأخيرة- واعية بذاتها قليلا فيما يتعلق باهتمامها بالمجاز الرمزى عملا بنصيحة بتلهايم وكمبل. فتشخيص كل من نيك وروث جاء ناقصا عن عمد، حيث حجبت حقائق معينة عن شخصياتهما مثل وظائفهما، كيف كان لقاؤهما الأول، وما هى الظروف التى أتت بهما إلى هذا المنزل الصيفى وفى هذه الإجازة خاصة. فهذا النوع من التفصيل ليس ذا صلة بأهداف ماميت هنا. فالحوار فى اختصاره وشكليته يتماشى مع هذا المتطور المحدود بعناية. وهنا الاختلاف بين الغابة و الانحلال الجنسى فى شيكاغو. ففى الأخيرة يأتى الحوار ثائرا وذا نمط تعبيرى خاص، ولكنه حوار مكيف اجتماعيا فى معظمه.

هاتان المسرحيتان- ومسرحيات أخرى تظهر فيها علاقات الحب أقل محورية- تعرضان لعدد إضافى من أسباب فشل الرجل والمرأة فى الاستمرار وتحويل الجاذبية والإشباع الجنسى إلى شىء أسمى. أحد هذه الأسباب هو الربط المعتاد للاستيفاء الجنسى بالذنب التطهيرى، وهو ما صور بشكل كوميدى فى الانحلال الجنسى فى شيكاغو فى حوارٍ ذاتى تحكى فيه جوان Joan كيف أنها ضبطت طفلين فى مرحلة تعلم المشى وهما :يلعبان دور الطبيب. فتخبرهما أن هذا الأمر طبيعى جداً، ولكن هذا لا يمنع أن يغسلا يديهما وأنها ستقوم بإبلاغ والديهما بذلك. فى الغابة توحد روث بعد أن ضربها نيك بوحشية ودفع بها إلى الطين، توحد بين الشعور بالذنب وبين استخصارها لأول لقاء جنسى بينهما: دم . لسانك **(وقفة)** . عندما احتويتك داخلى لأول مرة. **(وقفة)** وعندما إحتويتنى أنت كذلك **(وقفة)** هل أستحق العقاب؟ **(تبدأ فى البكاء)** .

والخطيئة المصاحبة للإرضاء الجنسى غير الشرعى توجه الحدث برمته فى مسرحية جيمس كاين James M. Cain المعروفة بـ ساعى البريد دائما يدق مرتين The Postman Always Rings Twice (1934)، والتى حولها ماميت إلى أولى مسرحياته التليفزيونية عام 1979 . ومع استثناء تحويل الضمير من المتكلم إلى

الغائب فى السرد، فإن التغييرات التى أضيفت كانت طفيفة. البطلة كورا Cora، هى إمرأة غاوية وزوجة غير سعيدة لصاحب مطعم يونانى تقنع فرانك Frank بقتل زوجها. وتتوج رغبتهم الجنسية فى أول لقاء لهما- ليس بغرفة النوم فى الدور العلوى كما هو الحال فى النص الأصلى الذى كتبه كاين ولكن- فوق مائدة المطبخ وسط الخبز والكعك مبعثرا على الأرض. وفيما بعد يبدأ العاشقان المعاناة من جراء عدم الثقة المتبادلة بينهما وكذلك الخطيئة. ولكن بعد زواجهما عندما تصبح كورا حاملا وتبدو السعادة على مرمى أطراف أصابعها، تلقى مصرعها فى حادث سيارة يكون فيه فرانك هو الجانى. فى الفيلم (وليس فى الرواية) يكون ذلك بسبب انشغال فرانك فى عناق طويل معها وعدم تركيزه على الطريق أمامه. ولكن فى كلتا الحالتين (الفيلم والرواية)، يأتى التحذير القائل أن: الرغبة الجنسية الجامحة وغير الشرعية تؤدى إلى جرائم أسوأ.

ويوحى ماميت بأن ثمة عقبة أخرى تواجه العشيقين وهى أن كلا منها لا يستطيع أن يدرك الشيطان الكامن داخله. تلك الصورة تبرز بشكل صريح فى الانحلال الجنسى فى شيكاغو من خلال قصة ترويها چوان Joan لأطفالها. وتحكى القصة عن أمير يأتى إلى بيته ليجد زوجته الجميلة قد تحولت إلى جنية بالليل. فتخبره الزوجة بأنها يمكن أن تكون جميلة أثناء النهار لتثير الإعجاب بها، أو جميلة أثناء الليل ليستمتع بها بجوار المدفأة وهكذا. ولكن لابد أن أصبح الجنية الشمطاء التى تراها أمامك نصف اليوم. والتحدى هنا يكمن فى قدرة العاشق على القبول بالقبيح والأنانى فى شريكه؛ أو ربما القبول بالنقائص الصغيرة فى شخصية الشريك وتعلم كيفية التعايش معها. تقول روث فى الغابة: إن أسوأ جزء ربما يكون فى تعلم الأشياء الصغيرة. أشياء عن بعضنا البعض، وعن الآخرين، أما دان ودب فيخفقان فى بلوغ مرحلة الانتقال من الجنس إلى شىء أفضل كالحب لأنهما لا يستطيعان القبول بما هو جنى فى بعضهما البعض. ولكن روث ونيك ينجحان أكثر فى هذا الجانب وإن كان من غير المؤكد استمرار العلاقة بينهما انطلاقا من قاعدة المصارحة التافهة هذه. وتأتى فكرة الجنى مقلوبة هذه المرة فى مسرحية الأمير الضفدع التى كتبها ماميت للأطفال عام 1982، حيث يتحول البطل إلى ضفدع إلى أن يتعلم كيف يتخلى عن أنانيته.

وتؤكد المسرحيات على فكرة أن العلاقات الجنسية فى معظمها تستبعد نوعية الانسجام الصادق الذى من شأنه أن يؤدى إلى الحب- فالشريك يوضع فى قالب أداة جنسية، وبالتالى يتحول إلى دمية ثنائية الأبعاد لإشباع رغبة أحادية الجانب. فى مسرحية كل الرجال عاهرات: تحقيق التى كتبت عام 1977 يرى ماميت أن الجنس لا يجب أن يكون منتهى لرغبة محتومة ضالة، ولكن... تأكيداً بين طرفين على الحاجة للمواساة فى الشدة (٧). فى تلك المسرحية يتحول ممثلون ثلاثة إلى شخصيات تلقى بسبعة عشر حواراً ذاتياً إلى الجمهور. الحواران الأول والأخير هما تساؤلات للكاتب عن المشاكل التى يخلقها الجنس، والخمسة عشر التى تأتى بينهما تحكى فيها الشخصيات وتصف لقاءات جنسية ورومانسية. ولكن الجميع غير سعداء. فدائما ما يخفق أحد الشريكين فى الأداء الدقيق للدور الذى وضعه الآخر له فى السيناريو الشخصى له؛ أحدهما لا يستطيع أن ينسجم بمزيد من العمق فى التجربة بالتزامن مع الآخر؛ أو أن كلا الشريكين لا يرغبان فى نفس النوع من التجربة الجنسية. إحدى الحكايات تأخذ من مسرحية الغابة بشكل ذى مغزى صورة الهدية القيمة التى يهديها أحد العشاق لشريكه والتى أسيء تلقيها. فيسوق ماميت فكرة أن الجنس يجب أن يأتى مجردا من لعبة القوة والتوقعات والنزوات أحادية الجانب، وكذلك من السيناريوهات التحقيرية. عندئذ فقط يمكن أن يتحول إلى أداة الانسجام والتواصل. ومع هذا فإن الانحلال الجنسى فى شيكاغو و الغابة يولدان إحساسا بأن للعلاقات فيهما بعض القيمة، حيث علّما العشاق شيئا عن أنفسهم، حتى وإن جاءت النتائج مؤلمة. فها هى دب تبدى استياءً من اللازمة التافهة التى اعتادتها چوان وهى: لقد قلت لك ذلك. وتعليق دان العابر على فتاة تمر على الشاطيء عندما تجاهلته: عاهرة صماء- توحى بوضوح بمدى ندمه على ما فقده.

(5)

Learning التعلم

تقدم أغلب مسرحيات ماميت صورة لأبطال أقل تأثراً بالتكييف الاجتماعى. فهم يقاتلون بنجاح ليحطموا الأقنعة والقيود الاجتماعية ويتوجهوا صوب التواصل مع بعضهم البعض. مرة أخرى يوحى الحوار بدرجة انصياعهم للمؤثرات الاجتماعية. فعندما ينهار الحوار ويفقد تأثيره الدارج، وعندما يأتى على غير هدى ويتكرر ويختصر، أو عندما يتلعثم وينهار ثم يبدأ من جديد، عندئذ يتجسد الإيحاء بضعف الشخصيات واهتزازها. فهم فى حالة ممكنة من السعى للانسلاخ من أدوارهم الاجتماعية ومحاولة العثور على وسيلة بديلة لكى يكونوا- وذلك حتى يبلغوا التواصل المنشود. ولكن فى كل الحالات نجد حركة الشخصيات شطر هذا الطريق يتهددها قوى فى داخلهم وأخرى حولها - هذه القوى تتمثل فى نفس النوع من الضغوط الاجتماعية والجنسية التى تعمل بقوة أكثر فى المسرحيات التى تناولناها سلفا.

العلاقات بين الرجال فى المسرحيات التى بين أيدينا هنا علاقات تعليمية، غالبا ما تأخذ شكل علاقة التابع بوليه. هى علاقات أكثر إيجابية من كونها عقيمة وتنافسية ومكبلة كما هو الحال فى- لنقل- علاقة برنى ودان فى الانحلال الجنسى فى شيكاغو، أو الرباط الرقيق- ولكن غير المؤثر- بين دون وبوب فى الجاموس الأمريكى. أحد الملامح المميزة لتلك العلاقات هو المصداقية النابعة من صدق التجربة أو المهارة فيما يتم تعليمه. وقد عبر ماميت عن اعتقاده بأن هذا النوع من الرباط يمكن أن يكون أكثر فعالية. ففى الاحتفال بمرور خمسين عاما على إنشاء مسرح نيبرهود بلاى هاوس Neighborhood Playhouse، صرح ماميت بأن مهارات المسرح لا يمكن أن تلقن بطريقة فكرية، بل يجب تعلمها مباشرة من خلال الممارسة الطويلة تحت إشراف شخص يكون قد تلقاها هو الآخر بشكل مباشر؛ ويمكن

تطبيق نفس المبادىء على مهن أخرى مثل التجارة والفن. ومثل هذه العلاقات التعليمية– وهو النوع الذى يبرز فى مسرحيات السناجب Squirrels، حياة فى المسرح A Life in The Theatre و قارب البحيرة Lakeboat– يختلف عن الشراكة التى تتوق إليها الشخصيات فى الجاموس الأمريكى، و جلين جارى جلين روس فالرجال يقرون هنا بأنهم ليسوا على قدم المساواة فى المعرفة المهنية والتجارب والخبرة، وهو ما يقف حائلا دون نشوب نوع من منافسة الأنداد. وعليه يتاح للمؤازرة والتعلم المتبادل الفرصة للتغلب على دوافع المنافسة. ومع ذلك يمكن للتوترات أن تنمو: فالمعلم ربما يشعر بالغيرة عندما يتطور تابعه بطريقة تتيح له التفوق عليه، أو عندما يتقدم تابعه على نحو مغاير لمبادئه أو على غير توقع منه. أو ربما يجد التابع من جانبه أن الألفة تولد الاحتقار. وأحيانا ما تكون المواصفات المهنية للرباط غير ذات أهمية، كما هو الحال فى قارب البحيرة. ففى هذه الحالة يصبح موضوع الانتقال– انتقال التحديات والمسئوليات من جيل يتقاعد إلى جيل صاعد– أكثر بروزا. أما مسرحية منوعات البطة Duck Variations فتمثل حالة خاصة، حيث العلاقة بها أقرب إلى علاقة المدرس بتلميذه وذلك بين عجوزين من سن واحد.

وكل ما يحدث فى منوعات البطة هو أن العجوزين يجلسان على مقعد فى منتزه بالقرب من بحيرة ويبنيان حواراً مما يشاهدانه من مناظر وما يختارانه ليكون موضوع حديثهما. ولأنهما صديقان قديمان فهذا الحوار واللقاء ما هو إلا طقس اجتماعى يمارسانه. ويوحى العنوان بالموضوع الرئيسى غير الواعد– ولكن البط يؤخذ كمنصة بهلوان للإلقاء بالملاحظات عن أشياء مثل تسمم البيئة، تواتر الأجيال وحتمية الموت. وهذا الأخير هو موضوع لا يستطيعان مواجهته حتى تنتهى المسرحية.

وتتصدر المسرحية بقوة عناصر شكلية عديدة، حيث يظهر صوت وتوقيع ماميت منذ البداية، ولكن يبدو أيضا تأثير كل من بيكيت Beckett وبينتر Pinter أكثر نفوذا، وهو ما لاحظه العديد من النقاد. وثبات الحدث فى حد ذاته– والنابع من حقيقة

أن هذين الصديقين القديمين يدخلان فى محادثة الهدف فى جانب منها هو اتقاء مواجهة الفراغ الذى يمكن أن يملأهما وجلا- يذكر بمسرحية بيكيت فى انتظار جودو Waiting for Godot؛ وهناك كم جم من الكوميديا ينبثق، كما فى حالة بينتر، ن الهوة بين الطبيعة العادية للموضوع واللغة الراقية التي تستخدمها الشخصيتان في لحديث عنه [٢]. ويمكن أن يطلق على منوعات البطة واحدة من مسرحيات ماميت الأبولونية Apollonian، التى جاءت من وحى وهدف شديدى الرسمية. وجاءت المسرحية متأثرة بهوس الحوار الذى كان سائدا فى ذلك الوقت على أنه كالموسيقى، وكذلك بكتاب آرون كوبلاند Aaron Copland المسمى ما يجب أن تستمع إليه من الموسيقى What to Listen For in Music [٣]. ويحتوى البناء المسرحى على أربع عشرة تنويعة، يتصدرها توجيه بضرورة وجود فترات فاصلة مختصرة بينها تماثل المسافات بين الحركات فى الأداء الموسيقى [٤].

فى الوقت ذاته، ليس كل من چورچ آرونوفيتس George Aaronovitz وإميل فاريتش Emil Varëc، مع ذلك، مجرد نماذج أصلية- فقد جرى قولبتهما بصلابة فى شكل يحتمل الصدق ويحتمل الكذب. فحوارهما ربما يحكمه مبدأ تشكيل موسيقى، ولكنه يأتى من حصيلة الاستماع إلى كثير من شيوخ اليهود طيلة حياتى، خاصة جدى [٥]. إن الحوار الأسلوبى فى أساسه يضع البحيرة التى يشاهدانها بمكان قريب من شيكاغو، وليس فى بلد بيكيت. ولقاؤهما على مقعد المنتزة لا يمثل فقط استراتيجية جدلية تصرف ذهنهما عن الحقائق التى لا يستطيعان مجابهتها، ولكن أيضا لكى يتمم علاقة إنسانية ديناميكية بين شخصين لكل منهما مزاجه وأسلوب تفكيره المختلف، ولكنهما مع ذلك فى حاجة إلى بعضهما البعض. يقدم ماميت علاقة لا يمكن تصنيفها على أنها علاقة التابع بمعلمه (فكلاهما فى عمق واحد) ولا يمكن كذلك اعتبارها مشاركة (لأنها لا تأتى فى إطار التعاون فى البيزنس)، بل هى علاقة تتحكم فيها بقوة خصائص كل واحد منهما.

چورچ هو الشخصية السائدة، ولكنه يميل إلى التأملات المنطقية، وإلى استقراء التعميمات من قضايا هى موضوع شك. بعض من هذه التأملات يبدو مثيراً خاصة

عندما يتعلق بشطحات من الخيال الجامح ورواية القصص. أما إميل فيمتلك عقلا أكثر منطقية يعمل من خلال تجميع دقيق للأدلة ومنطق العلة والمعلول. هذه القفزات العقلية تخيفه. وهو أكثر حساسية من چورچ، ويحاول أن يحصن حياته ضد الحقائق غير السارة بواسطة الشعارات والجمل البالية التى لا يريد لها إرباكا. ولكن عندما تؤرقه تلك الشعارات غالبا ما يصاب بالذهول وينتابه الخوف. عندما يقترب چورچ من الجرح بمقارنته دورة حياة البط بدورة حياة الإنسان، يعلق إميل قائلا أتعرف، إنه أمر طيب أن تكون ذا بصيرة، ولكن لا يجب أن تدع هذا الموضوع يتسلل إلى حديثك. وعندما يتحدى چورچ شعار إميل القائل لا شيء من الأحياء على وجه الأرض يمكن أن يعيش وحيداً بأن يستشهد بحالة نبات الصبار، يعترض إميل قائلا لا أريد أن أسمع. إذا لم يكن ذلك حقيقيا فلا تضيع وقتى، وإذا كان حقيقيا فلا أريد أن أعرف.

فكل شخصية إذن لها دورها الاجتماعى الذى يحول بينها وبين الاستسلام للصمت أو الاستغراق فى التساؤل مع النفس. فإذا كان ذلك يحد من عمق الصداقة إلا أنه يمنحها خاصية الديناميكية. فچورچ هو المالك لناصية الكلام وكذلك للتأثير، وإميل عادة هو التواق للمعرفة والمتطلع لتلقى التعليم من چورچ وأيضا لتحديه عند الضرورة. والتحدى الرئيسى يأتى فى التنويعة الحادية عشرة التى تشهد أعظم خلاف بينهما والذى نشب على ما يبدو حول ما إذا كانت الرياضات الجماهيرية مسئولة عن التوازن فى الطبيعة أم لا. فى بداية التنويعة يعتذر إميل لچورچ لتسببه فى جرح مشاعره على ما يبدو بسبب تحديده له بعنف. ولكن السبب الحقيقى هنا هو حاجة إميل المفاجئة لأن يأخذ زمام القيادة وأن يمتلك السلطة. ولكن التحدى ينهار بسبب رغبة چورچ فى تأكيد ذاته وكذلك عدم اكتراثه باحتجاج إميل على عدم منطقيته، كما أن كليهما يعى أن إميل يقف مسلوب الإرادة أمام ما يكشف عنه چورچ من آفاق، ولم يلبث أن أنب إميل ضميره واعتذر.

وبفضل ثبات الأدوار الاجتماعية لكل من چورچ وإميل فإن الحوار يتحرك فى انسيابية وبإيقاعات مؤثرة وواثقة؛ هناك تذبذبات كثيرة، وانهيارات واختلال وظيفى.

والإيقاعات تبدو على الورق تأملية بشكل خادع ولكنها تتحول من خلال الأداء إلى سلسلة ديناميكية من الأسئلة والإجابات. فإجابات چورچ ربما يتحداها أو يزيدها تعقيداً سؤال آخر أكثر حماسا. وأكثر أنماط التفاعل نموذجية هو النمط الذى يتعلق فيه إميل فى شوق بأهداب السيناريوهات التى يصنعها چورچ، والتى يقاطعها إميل من حين لآخر بكلمة نعم المتطلعة أو بكلمة قل لى المتغطرسة- ولكن مع امتلاك چورچ للسيطرة كمعلم، والمثال التالى من التنويعة الخامسة:

چورچ : ... أصبح الإستراتوسفير، خاصة الطبقة السفلى منه، ملبداً بالتلوث .

إميل : إيه ؟

چورچ : هذا طبقا لما يقوله رجال الأرصاد .

إميل : الإستراتوسفير الخاص بنا ؟

چورچ : إنه الإستراتوسفير الخاص بكل شخص لأنه واحد فى كل الدنيا .

إميل : إيه ؟

چورچ : كما لو كنت تلقى حجراً فى بركة ولا تدرى أين تذهب التموجات الناجمة عنه...

إميل : نعم ؟

چورچ : لذا فعندما تتعلق بأعلى طبقة فى الإستراتوسفير ...

إميل : نعم ؟

چورچ : فسنجد نفس المشكلة .

إميل : أى نوع من الملوثات ؟

چورچ : كل الأنواع . قذارة ...

إميل : نعم .

چورچ : تلوث ...

إميل : إنه شيء سيء .

چورچ : سيارات ...

إميل : ييه .

چورچ : دخان سجائر. كلها تجدها هناك فليس ثمة مكان آخر تذهب إليه .

إميل : ييه .

چورچ : إنهم يكتشفون العديد من الأشياء الخاصة بعالمنا موجودة فى الهواء .

إميل : نعم .

چورچ : لأن الهواء– بشتى الطرق– جزء لا يتجزأ من عالمنا سواء رضينا ذلك أم أبيناه . فكر فى ذلك .

إميل : سأفعل .

يكتسب الحوار مسحة واثقة، وأحيانا مسحة بابوية من خلال علاقة التلميذ بمعلمه؛ وكما هو الحال فى كل من السناجب و حياة فى المسرح، تأتى الكوميديا من تصورنا بأن ما يتم تعلمه لا يخرج عن كونه شيئاً عادياً بالمقارنة بضخامة الحوار الذى يحتويه.

وذروة المسرحية التى تتجلى فى التنويعة الثالثة عشرة تكرر النمط الأساسى للمقطوعة السابقة. فجورج يتخيل البطة تلقى حتفها أثناء الصيد، ويتعلق إميل بهذه الرؤية. وهنا، لأول مرة، لا ينفر أى منهما من صورة الموت، وهى الصورة ذاتها التى لم يكونا على استعداد لمواجهتها معا فيما سبق.

فى التنويعة الأخيرة (الرابعة عشرة) نجد السخرية فى إشارة إميل إلى طريقة مراقبة شيوخ اليونان للطيور فى شيخوختها عاجزين عن العمل. ولا يمثلون أى فائدة للمجتمع. ولا يحاول أى من الرجلين تطبيق هذا الوصف على نفسه. ولكن لا يكاد هذا يعزز النزعة الإيجابية للجزء الأعظم من المسرحية. ويعلق ستيڤن هـ. جيل Steven H. Gale على ذلك قائلاً: تتمثل أهمية الحديث بينهما فى النهاية ليس فى الرؤى اللحظية ولكن فى حقيقة أنهما يتحدثان [٦]. ولكن الأمر أعظم من مجرد التحادث، فهما فى الواقع وفى عرف كل من ماميت وستانسلافسكى يقومان بحدث، كل منهما يمارس رغبته فى الاتصال، ثم الانفصال، ثم العودة فى إطار رباط ديناميكى من الصداقة.

وتمثل علاقة التابع بمعلمه بشكل أكثر وضوحا المحور الأساسى فى اثنتين من مسرحيات ماميت الأولى، وهما السناجب، و حياة فى المسرح.

من بين مسرحيات ماميت الطويلة، تقف السناجب هى الوحيدة التى تفوق فيها وسائل التعبير الشكلية والاستعارية– أبعاد الحدث المجازية– قولبتها فى احتمالية الصدق أو الكذب. فالشخصيات المحورية هما كاتبان: أرت Art وإدموند Edmond، والأخير هو موظف شاب يعمل لدى الأول كما أنه تابع له. فأرت لا يستطيع أن ينتهى من قصة خبر يكتبه عن سنجاب عض يد رجل كان يطعمه فى إحدى الحدائق. فقد بلغ فى عمله حالة من الجمود لأنه مستغرق بشدة فى عمليات اختيار الحدث وما يناسبه من الألفاظ. شخصية ثالثة تظهر وهى تدخل وتخرج من مكتب أرت، هى كليننج ليدى Cleaning Lady التى كانت فى وقت من الأوقات

عاشقة أرت، وهى تشاركه اللحظات الصعبة فى كتابة قصصه. ولكن سرعان ما يجد إدموند فى علاقة الندية معها متنفسا له من انقياده المحبط لأرت. وتبرز العديد من الملامح الأسلوبية للحدث التى يمكن أن تسمى عبثية- حوارات فردية توجه مباشرة إلى الجمهور.

ولكن الحدث الذى ينطوى على علاقة التابع بمعلمه يتخذ شكلا واضحا ويبلغ ذروة يحدث عندها انتقال القوة بين الأجيال. فى البداية يتزلف إدموند، الذى يعانى من محاولات يائسة لمواصلة قصته، إلى أرت. ثم يطلب إدموند من أرت أن يجرب مرة، وعندما يلح إدموند فى اقتراحه ينسحب أرت. ففى البداية لا يستمع للاقتراحات، ثم يشعر بالجوع فيلتهم سلة الغذاء الخاصة بإدموند وأخيرا يذهب إلى دورة المياه. يحاول أرت بعد ذلك أن يهدىء إدموند ولكنه يفشل، ولذا يجرب استخدام الإهانة لعلها تعيد إليه رشده: فقط إبق فمك مغلقا واخرس. وأخيرا يتغير موضوع القصة من السناجب إلى الأوز ويبدو إدموند هنا أكثر تمكنا. ولكن إذا كان ذلك نوعاً من انتقال السيطرة من جيل إلى آخر، فإن إدموند قد أخذ عن أرت بعضا من أسوأ أخطائه التى تتضمن نزعته إلى التعميم بشكل فخيم والولع بالانغماس فى توافه مرهقة ومع هذا يسر إدموند إلى كلينتج ليدى بأنه قد تعلم شيئا. فبالنسبة له فإن التوظيف الحقيقى للإلهام يتمثل فى المساعى الشكلية حيث يمكن لهذا الإلهام أن يتخذ شكلا. إننا نعمل، وليس هذا كما لو كنا عاطلين.

يمثل اختيار الكلمات فى السناجب- أكثر من أية مسرحية أخرى لماميت- المحور الرئيسى للأحداث التى تقوم بها الشخصيات؛ فالرباط بين المعلم وتابعه يقوم على أساس مهارات الكتابة الاحترافية. واختيار الكلمات كحدث يأتى بدرجة بارزة حتى أنه من الصعب على المخرج أن يجمع بين النشاط العضوى ذى الصلة وبين البيزنس. ولأن رباط التابع بمعلمه قد منح الشخصيات تعريفا لدورهم، ووثق الحوار ذلك، إلا أنه ما زال هناك ثمة ولاء أسلوبى غير واضح. ففكرة القصص المبتسرة والتافهة تبدو

مضحكة فى البداية، ولكنها ما تلبث أن تتعدى فى استمراريتها مجرد الترحيب بها فى مسرحية بهذا الطول. وقد أقرت إحدى التعليقات النقدية فى إطراء حذر بأنه نظرا لكونها مسرحية تتميز بعمق وحميمية بالغين، فإن السناجب تحتاج إلى انتباه مكثف بشكل غير عادى من قبل الجمهور (٧). ولكن هذا النوع من الانتباه يفسر إلى حد ما التلطيف والاستمتاع الكوميدى. فنحن نجد أنفسنا فى غابة من الجدل اللفظى حول موضوعات تافهة لا تضيف سوى النذر اليسير من إسهامها الكوميدى.

والإحساس بالتوتر الذى يسم السناجب يغيب تماما عن حياة فى المسرح التى تقرأ وتمثل بطريقة تبدو بشكل خادع أنها لا تتطلب مجهودا. فالحركة فى اتجاه الذروة حيث انتقال السلطة من المعلم إلى تابعه لا تختلف عنها فى السناجب وإن جاءت هذه المرة أكثر براعة. فالشخصيات فى هذه المرة ليسوا صورا مجازية عبثية متحركة، ولكن أفراداً مراقبين جيدا ويحملون فى الوقت ذاته أوزانا مواتية لهم. وفضلا عن مدير المسرح الصامت الذى يأتى ببعض الحيل البارعة الضرورية لانسياب المسرحية، فإن ماميت يركز على شخصيتين فقط هما: روبرت Robert وهو الممثل الأول لدى فرقة مسرحية إقليمية للريبرتوار، وجون John وهو وافد متحمس. ويتألف البناء من سلسلة من المشاهد القصيرة التى توضح علاقة العمل خلف الكواليس بين كل من روبرت وجون، تتخللها مشاهد من ريبرتوار الفرقة يظهران فيها على المسرح. هذا التصميم الشكلى رائع وثابت ولكنه ليس دخيلاً ويترسخ أكثر من خلال تقديم المشاهد، التى يفترض أنها تجرى خلف الكواليس، فى مقدمة المسرح، والمشاهد المفروض تقديمها على المسرح أمام ستارة أخرى ثبتت فى مؤخرة المسرح لتفتح عند الحاجة. وهكذا نرى الممثلين من ظهورهم عند أدائهم للمشاهد المفروض أدائها على المسرح، ونراهم بالكامل أثناء أدائهم مشاهد من المفروض أنها تجرى خلف الكواليس– فى الواقع منظر حقيقى لمشاهد تجرى خلف الكواليس. وعلى الرغم من إظهار الحد الأدنى من المحيط المسرحى، فإن النتيجة ليست صورة مجازية هزيلة ولكنها إيحاء شعرى، حيث إن الملابس الملائمة وأثاث المسرح يساعدان على خلق البيئة المسرحية. وتتجلى فعالية ذلك خاصة فى المشاهد التى تجرى على المسرح والتى تكيف أحيانا لتأخذ شكل المحاكاة الساخرة الصاخبة.

ويضع المشهد الافتتاحى الطويل أسس الرباط بين روبرت وچون. فالرجلان بالكاد يعرفان بعضهما البعض، ولكنهما يشعران بألفة متبادلة بفضل انتهاء ليلة افتتاح مسرحيتهما بنجاح. ويأتى تبادل شعائرى للمجاملات لما أداه كل منهما من مشاهد، ومدح من جانب الرجل الأصغر لأداء الأكبر ينكره الأخير فى الحال باحترام، ثم تحقير متفق عليه لجمال زميلة لهما وكذا لمقدرتها المهنية، ثم دعوة مترددة من جانب چون لروبرت على العشاء يقبلها الأخير على الفور، ثم رمز معادل لاختلاط الدماء يتجلى عندما يمسح چون بلعابه جزءا من الماكياج الباقى على وجه روبرت.

فى البداية يظهر چون كالجرو حيث ينحنى حقيقة ويطرق على الأرضية الخشبة عندما يطلب منه روبرت ذلك. ويعبر چون عن امتنانه لتلك الفرصة التى تتيح له أن يستوعب النصيحة المهنية جيداً. ولكن لا يلبث شهر العسل بينهما أن ينقضى. فروبرت يستاء بغضب على ما يبدو من وجود علاقة بين چون وشخص ما خارج المسرح- ويبدو أنه ليس له علاقة مماثلة. فيبدأ چون فى الشعور بأن دأب روبرت على التعميمات الضخمة القائمة على فرضيات ساذجة تأخذ مظهراً كاذبا وأحيانا تنطوى على تناقض تام. فى مشهد بارى Barre المضحك حيث كان الرجال يتدربون يصر روبرت فى البداية أن جمال الصوت لدى الممثل هو أهم بكثير من جمال مظهره الجسدى- ثم فى النهاية وبعد كل هذا يتضح أن به هوس بالمظهر الشخصى. ويأتى أول احتكاك خطير فى علاقة الرجلين عندما ينتقد روبرت چون بسبب تحرك الأخير أثناء أدائه المشهد الخاص به، ويعتقد چون بأن الدافع الأساسى لذلك هو الغيرة المهنية. ولكنه يثأر لنفسه عندما يستمتع بارتباك روبرت أمام عروة ممزقة فى ثوبه فيساعده فى إصلاحها بطريقة متعجلة قبل أن يصعد روبرت إلى المسرح. وفيما بعد تبدأ المنافسة فى اللحاق بعلاقة التبعية وتشرع عملية تصعيد الذات تطل برأسها بالرغم من أن الشروط الأصلية للعلاقة ما تزال مستمرة. فچون ما يزال يشعل السيجارة لروبرت كما أنه ما زال يتعلم منه وإن كان ذلك بحذر وكثيرا مما يتعلمه ذو قيمة. فعلى سبيل المثال يقول روبرت لچون إنه كممثل لا يستطيع أن

يتحكم فى رأى الناس فيه، بل يمكنه فقط أن يتحكم فى أفعاله ونواياه على المسرح- وهذا فى حد ذاته هو إيجاز لما يذكر به ماميت تلاميذه من الممثلين باستمرار ولكن چون ليس ممتنا للنصيحة- فيرد قائلا أعتقد أننى أعرف ذلك. فالنصيحة تسرى مرة أخرى فى ظروف تشوهها الغيرة فى العمل.

ويحتل التنافر المحورى موقع البؤرة فى المشهد السابع عشر عندما يثور چون ضد تعميمات روبرت المبالغ فيها واستقراءاته الشعائرية القائمة على أمور عادية بعينها. ومنذ هذه اللحظة تبدأ المسرحية فى اكتساب قوتها. فالتنافر يتعلق برؤية كل من روبرت وچون لطبيعة المسرح. فحتى هذه اللحظة يعتقد روبرت بأن المسرح هو فى غالبه محاكاة للحياة. فالمسرح يمنحه دوراً اجتماعيا، وبالتالى فهو يمنحه هوية. فهو يستخدم موقعه فى هذا المسرح الإقليمى كحصن واقٍ يحميه من السوق المهنى الأوسع وكذلك من الحياة الخارجية غير المهنية. ولذا فإن المسرح بالنسبة له هو مجتمع مغلق، تتطور فيه الأشكال. ويشرح روبرت ذلك أكثر فيقول: يجب أن يتحدث المرء عن هذه الأشياء ياچون، و إلا فإننا سنذهب إلى حيث يذهب المجتمع حولنا ... نسلم ونأخذ بالأشياء كما هى، وننهار ثم نموت. (وقفة) وسواء على الألواح الخشبية أو فى المجتمع ككل يجب أن يكون هناك قانون، يجب أن يكون هناك عقل، يجب أن يكون هناك تقاليد. وتتضمن تلك التقاليد القدرة الأعلى للمعلم؛ فالجيل الأقدم يعلم الجيل الأحدث من خلال نوعية أعماله، ليس بالخطب يا چون، لا، بل بالتناسق بين كليهما. (وقفة) فأنت تستطيع أن تتعلم الكثير إذا أبقيت فمك مغلقاً. مرة أخرى تأتى العبارة الأخيرة مختلفة فى نغمتها وفى إيقاعها عن الخطاب السابق عليها، وبالتالى فهى تنسف فعاليته. والاعتقاد كله يؤكد على صلابة روبرت وحاجته الوقائية لأن يحول العلاقات إلى نوع من الطقوس.

وعلى النقيض من روبرت، يعتقد چون أن المسرح جزء من الحياة بالرغم من إدراكه من أن ذلك يتطلب انضباطا خاصا وأنه يتشوق للتعلم من زميله الأكثر خبرة. كذلك يرتبط چون بعلاقات خارج الفرقة، وببروفات أعمال خارجية ولديه الطموح وربما الموهبة التى تؤهله للخروج من حيز ريبرتوار إقليمى.

ويأتى الفصل الثالث والعشرين حيث تبلغ العلاقة بين روبرت وچون نقطة الوميض. يقول ماميت إن أية علاقة قوية تحتاج إلى حدث معجل وهو ما يأتى هنا. فروبرت يدرك أن المسرح كنظام مغلق ليس كافيا بالنسبة له– وبهذا الإدراك يطلق العنان لحاجته لعلاقة إنسانية أعمق لتنطلق من خلال قناع المعلم الذى يرتديه. ففى جدال طويل مع چون يتقبل روبرت بديلا عن اعتقاده السابق– فيقر الآن بأن المسرح والحياة هما كلٌ واحد، وعليه يقترب من إبلاغ چون بأنه مثل ولده: إننى سعيد (إذا كان لى أن أتجرأ، وأنا أدرك أن هذا ربما يكون تجرؤا) لرؤيتك... لرؤية شباب المسرح... (وهذا مثل فلذات كبد المرء)... يتتبعون آثار... ويقتفون خطوات... أولئك الذين سبقوهم. وكما هو الحال غالبا عند ماميت، فإن الإسقاط الذروى للأقنعة يبدأ بتحول فى الحوار. ففى البداية كان حديث روبرت يأتى مفعما بالثقة واليقين ذى النمط التشديدى، حديث مختصر وخالٍ من أى تكرار حيث الإيقاعات التوكيدية تطغى على أى تخبط فى مستويات اللغة. ولكن لا تلبث الثقة البلاغية لدى روبرت أن تتوارى هنا؛ فهو يتلعثم، ويتوقف، ويكرر نفسه. فالإفصاح عن الذات، والاعتراف بالمتطلبات الشخصية لا يعنى فقط إسقاط قناع المعلم الذى يرتديه، بل ومعه أيضا المكان الفوقى الذى يمارس منه سلطة. ورد چون– الذى يأتى ببساطة استجابة لحديث روبرت الطويل وكذلك رداً لتحية المساء: تصبح على خير التى كررها روبرت– يوحى بأن الوصية بأن يكون ابنا بديلا لروبرت تمثل عبئا ينوء بحمله. ولكن العبء الأكثر ثقلا هو ما أشارت إليه المسرحية فيما سبق عن الاختلاف من الناحية الجنسية بين المعلم والتابع. وربما يفسر ذلك إحجام چون عن أن يكشف لروبرت كلية وبشكل شخصى عما فى نفسه. وعلى أية حال فإن ماميت يؤمن بأن هناك ثمة عنصر من عناصر الغموض الجنسى تكتنف أية علاقة تأتى فى إطار المعلم والتابع (٩). ولكن المشهد لا ينتهى مع إلقاء تحية وداع المساء. فچون يعتقد أنه موجود بمفرده على المسرح فيستمر فى أداء بروڤاته، بينما روبرت الذى يتخفى فى الكواليس يراقبه خلسة. فالمعلم يختبر تلميذه ليرى ما إذا كان سيتفوق عليه؛ ويبدو أن التلميذ قد أدرك فى نوبة غضب أنه سيظل للأبد يضع نفسه فى ميزان حكم معلمه.

فى نهاية المسرحية تستمر العلاقة فى حالة شبيهة بالركود. فالأدوار لا تتبدل ولا تُهجر تماما كما أن انتقال السلطة من جيل إلى آخر لا يأتى كاملا. ومع ذلك يفهم أن مستوى روبرت العملى يبدأ فى التراجع؛ فهو لم يعد يحتمى بقناع المعلم كما أنه يسعى وراء استدرار العطف. فهو ينسى دوره على المسرح ويتسبب فى إسدال الستار على نفسه. ثم يقطع رسغه على ما يبدو كمحاولة يائسة للاستحواذ على تعاطف ومصادقة چون. ولكن فى نهاية المسرحية تبدو الأشياء مرة أخرى على مستوى واحد. فچون يؤدى شعائر الاحترام المعتادة لروبرت عندما يطلب منه أن يقرضه ٢٠ دولاراً ليخرج مع أصدقائه؛ ولكن لابد لروبرت أن يستحث ويحاج لكى يقلب الرمز الشعائرى لبداية المسرحية ويشعل السيجارة لچون.

وتغرى المسرحية بمحاولة العثور فيها على أثر لعبثية مشابهة لما تحتويه السناجب، وبالطبع فإن هذا الأثر موجود ولكن من السهولة الدفع به بعيدا. وتبدو المسرحية على الورق كما لو كانت حكايات عرضية- يعود ذلك خاصة إلى المشاهد التى تجرى على المسرح- ولكن فى الحقيقة يمكن للأحداث المنتشرة أن تكون هامشية فى عرض مثل ذلك الذى أخرجه جوتاريز Gutierrez، حيث تتأكد فيه انسيابية الأحداث. بعد المشهد الأخير مع چون، يقف روبرت وحيدا على المسرح المظلم قائلا:

روبرت : (**يحدث نفسه**). لقد خفتت الأضواء. إذن ذهب كل إلى بيته. تصبحون على خير. تصبحون على خير. تصبحون على خير.

يكشف توجيه ماميت المسرحى أن هذا ليس على الإطلاق خطابا تقديميا موجها للجمهور. بل إنه يمثل فى الأداء شعوراً وجدانيا رقيقا أكثر منه إشارة عبثية. إن أهمية حياة فى المسرح لا يمكن إدراكها من خلال حصرها فى عباءة بيكيت وستوبارد Beckett-Stoppard: وهنا يأتى الرمز الذى يوحى به تعثر إغلاق السترة التى كان يرتديها روبرت عند تمزق العروة. بل إن أهميتها تكمن فى البناء والتطور الدقيقين للعلاقة المحورية بين روبرت وچون.

أما قارب البحيرة Lakeboat فعلى الرغم من كونها أول مسرحية تعرض لماميت في شكلها الأصلي، إلا أنها خضعت لتعديل كلي حينما قدم مسرح ميلوكي للريبرتوار Milwaukee Repertory Theatre أول عرض احترافي لها بعد عشر سنوات من تقديم نسختها الأصلية. وقد وضع جون ديلون John Dillon المدير الفني للمسرح بين يدى ماميت العديد من الاقتراحات الرائعة على مدى شهور عدة. ولم تشمل هذه الاقتراحات إجراء بعض الاختصارات فقط بل أيضا تعديل وضع وبناء المادة الأصلية [١٠]. وتطل بعض ملامح الشكل الأصلي للمسرحية من خلال الكثير من التفاصيل الخاصة بالتشخيص، ولكنها ترتدى هذه الواقعية برفق كما تخلو من التعبيرات المجازية الواعية. وكما هو الحال فى حياة فى المسرح فإن قارب البحيرة تتناول العلاقة بين الرجال كموضوع رئيسى وإن جاء هنا بتعميم أكثر. فهى تحكى عن شاب مقبل على عالم ذى طقوس خاصة، عالم يعتبر نفسه عابر سبيل به، لذا فإن مرحلة التدرب ما هى إلا فترة مؤقتة. ولا يلبث وثاق المعلم وتابعه أن يتجلى هنا بشكل أوسع. فالبحارة الكبار يتقبلون الشاب، وبالتالى فهو بدوره يواجه مسئوليات النضوج فى الوقت الذى يبدأ فيه رفاقه الأكبر سنا فى إدراك أن أفضل سنى حياتهم قد أغفلتهم وولت.

البيئة هذه المرة تتشكل من بحارة على ظهر مركب شحن تعمل بمياه البحيرات العظمى العذبة، وزمن الحدث يوازى الفترة التى تستغرقها الرحلة من شرق شيكاغو إلى دولوث. الوافد الجديد هو ديل كاتزمان Dale Katzman طالب بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها، عمره ثمانية عشر عاما فى طريقه إلى مقر إقامته فى شيكاغو وذلك لقضاء إجازة الصيف، وقد سمح له بالركوب فى الدقائق الأخيرة بعد أن تخلف طاهى السفينة عن نوبة الليل. فى أثناء إجراء الحجز له يتوجه ديل مخاطبا الجمهور بإيجاز (وهى المرة الوحيدة). هذه الإشارة كافية لأن تميزه كشخص ذى صفات خاصة- وكذلك كغريب وافد على المركب . فيخبرنا ديل أن السفينة اسمها تى . هاريسون T. Harrison وتحمل على متنها ٤٥ من الرجال. وتنتهى المسرحية بينما

ديل على وشك المغادرة والسفينة تشرع فى الرسو فى دولوث، وتأتى حينئذ الأخبار لتفيد بأن أحد أفراد الطاقم الذى أقلعت بدونه السفينة– الطاهى– قد ركب القطار المتجه إلى الشمال ليلحق بها.

الرحلة البحرية هى فكرة رومانسية فى كل من الأدب والدراما الأمريكيين. فالمسرحيات القصيرة الأولى لأونيل الشاب O' Neill كانت تمثل انعكاسا لمغامراته البحرية فى أماكن غريبة، على الرغم من أنها كانت فى ذلك الحين ينظر إليها كمثال على الواقعية المتشددة. وللوهلة الأولى يبدو الحدث فى قارب البحيرة كتعليق لاذع على تلك العادة. فالرحلة محدودة فى مسافتها، غير رومانسية فى طبيعتها، وهى لأغلب الرجال الموجودين على متن السفينة روتين ممل. بالإضافة إلى هذا فإن عالم البواخر التى تمخر عباب البحيرات العظمى قد أضحت هى الأخرى فى طور الأفول. فالسنوات الأولى منذ زمن البواخر كانت رومانسية بالفعل، كما أن التجارة عبرها كانت ما زالت قوية حتى السبعينيات. ولكنها لم تلبث أن تراجعت جزئيا بسبب المنافسة القوية لها من قبل الشاحنات المحيطية الحديثة والضخمة. وأخيرا ترمز السفينة إلى أهمية ذات شقين. فتصميمها، وتشوهها لا يوحى بأى من رومانسيات بنات عمومتها اللائى يجبن المحيطات. ولكن مع العظمة المشوهة التى هى عليها، تقف ت. هاريسون كأنشودة نصر للماضى، كتذكير حى بجذور وطن وشعب ما زالا فى ريعان شبابهما (١١). مرة أخرى يبرز ولع ماميت بالجدليات حيث تصطدم أنشودة أمجاد الماضى بتفاهات الحاضر.

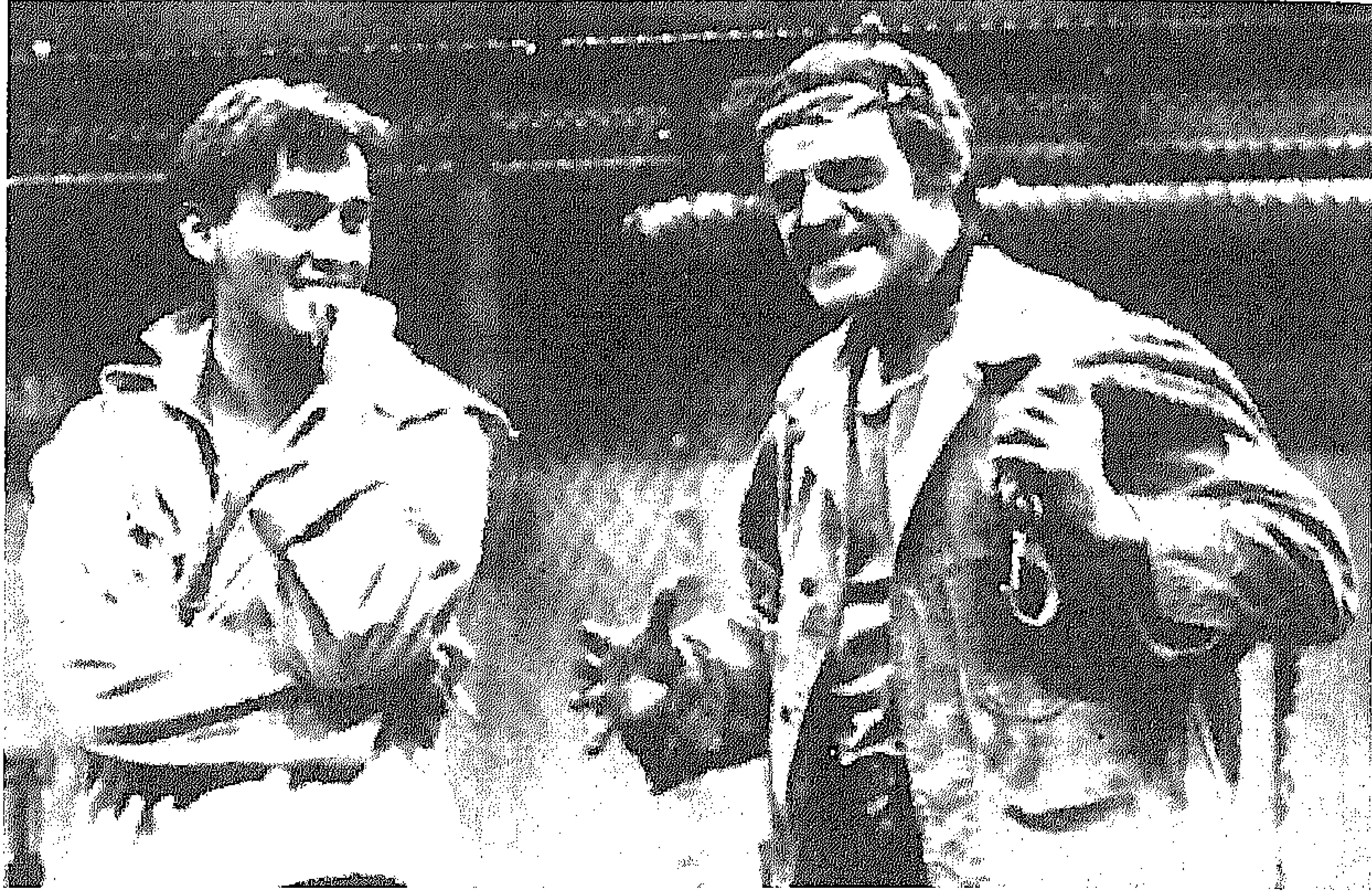
إن مفردات القذارة والملل والمهملات البالية والإحساس بضياع حياة المرء دون أن يحقق شيئا من ذاته كلها قد وضعت فى مقابل احتمالات التعويض عنها من خلال العاطفة البسيطة والتآزر بين رجال اجتمعوا للعمل بروح الفريق وذلك بمحض المصادفة. فالمستوى التعليمى لهؤلاء الرجال محدود، ولكن– على النقيض من الشخصيات المكافحة فى المسرحيات التى يتسيدها البيزنس– فإنهم يتقبلون نصيبهم الذى ربما يكونون قد إختاروه بمحض إرادتهم لأن فى ذلك إطلاقا لحريتهم وحلا لهم من الزواج والواجبات المنزلية. فهم يشربون طوال الليل كما أنهم قليلا ما يتنافسون.



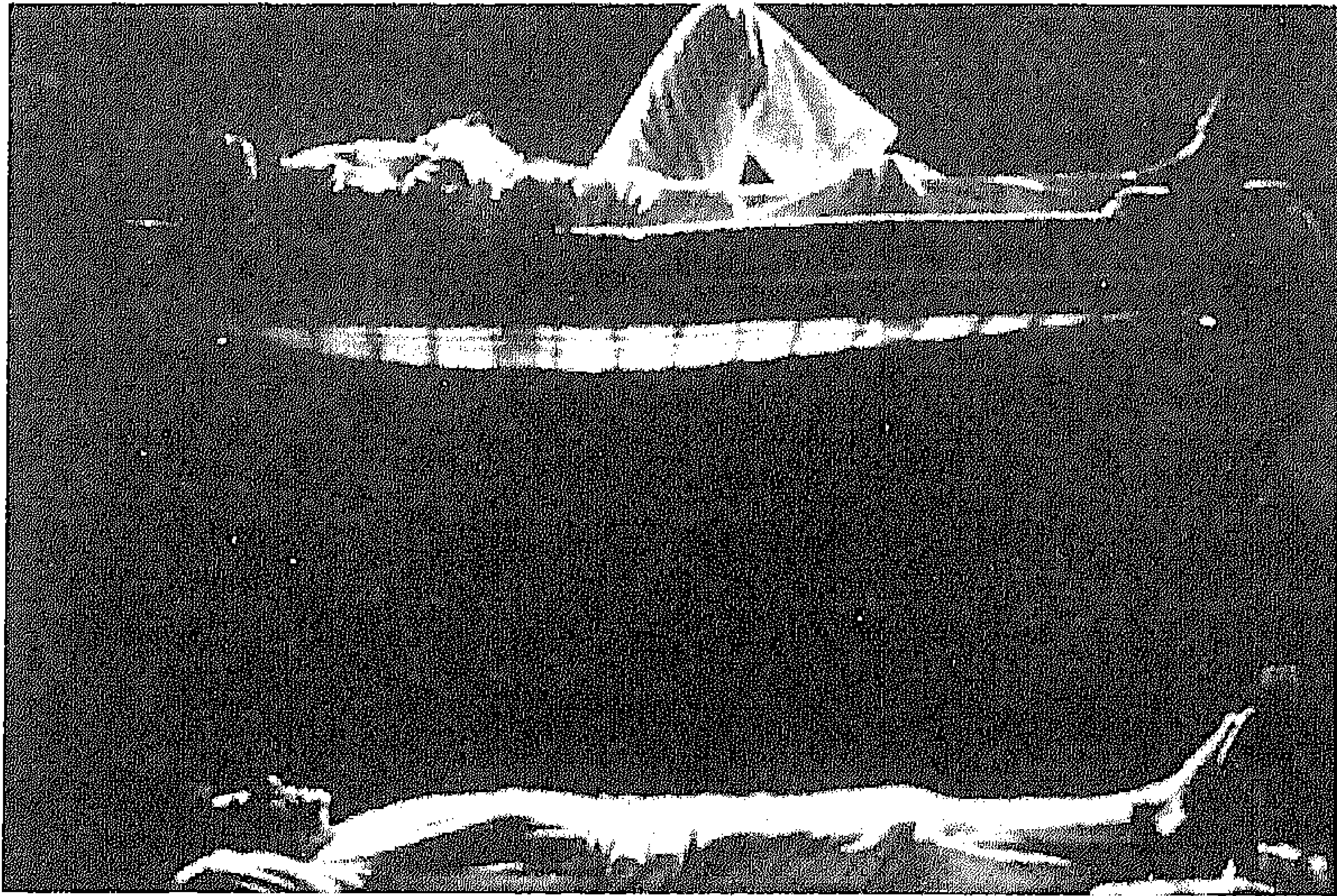
لقطة من «الجاسوس الأمريكى» التى أخرجها جريجورى موشر على مسرح سانت نيقولا ثييتر عام ١٩٧٥ . ويظهر فيها من اليسار: چى. چى. جونسون فى دور دون، ومايك نوسباوم فى دور تيتش، وويليام ماكاى فى دور بوب. (صورة مهداة من مكتبة شيكاغو العامة، قسم المجموعات الخاصة).



لقطة من إحياء مسرحية «حياة فى المسرح» عام ١٩٧٩ باستوديو جودمان، من إخراج موشر.
ويبدو إلى اليسار كوزمو هوايت فى دورچون، ومايك نوسباوم فى دور روبرت.
(مهداة من مسرح جودمان ثييتر. الحقوق محفوظة لدينا شميدت)



إلى اليسار روب نيير فى دور ديل يستمع إلى جاك والاس الذى يقوم بدور فريد وهو يحكى مغامراته أثناء الدراسة الثانوية خلال عرض «قارب البحيرة» على مسرح جودمان ثييترعام ١٩٨٢ .
(مهداة من جودمان ثييتر. الحقوق محفوظة للبندا شوارتز)



لقطة من مسرحية «إدموند» التى أخرجها موشر لأستوديو جودمان عام ١٩٨٢ .
وتصور المهشد الأخير بين كولون ستينتون الذى يلعب دور إدموند (فى افراش الأسفل) .
وبول بتلر فى دور السجين الزنجى.



جريجورى موشر (إلى اليسار) ودافيد ماميت أثناء البروفة الأولى لمسرحية «جلين جارى جلين روس» باستوديو جودمان فى يناير عام ١٩٨٤ .
(مهداة من جودمان ثييتر. الحقوق محفوظة لدالاس ساندورز)



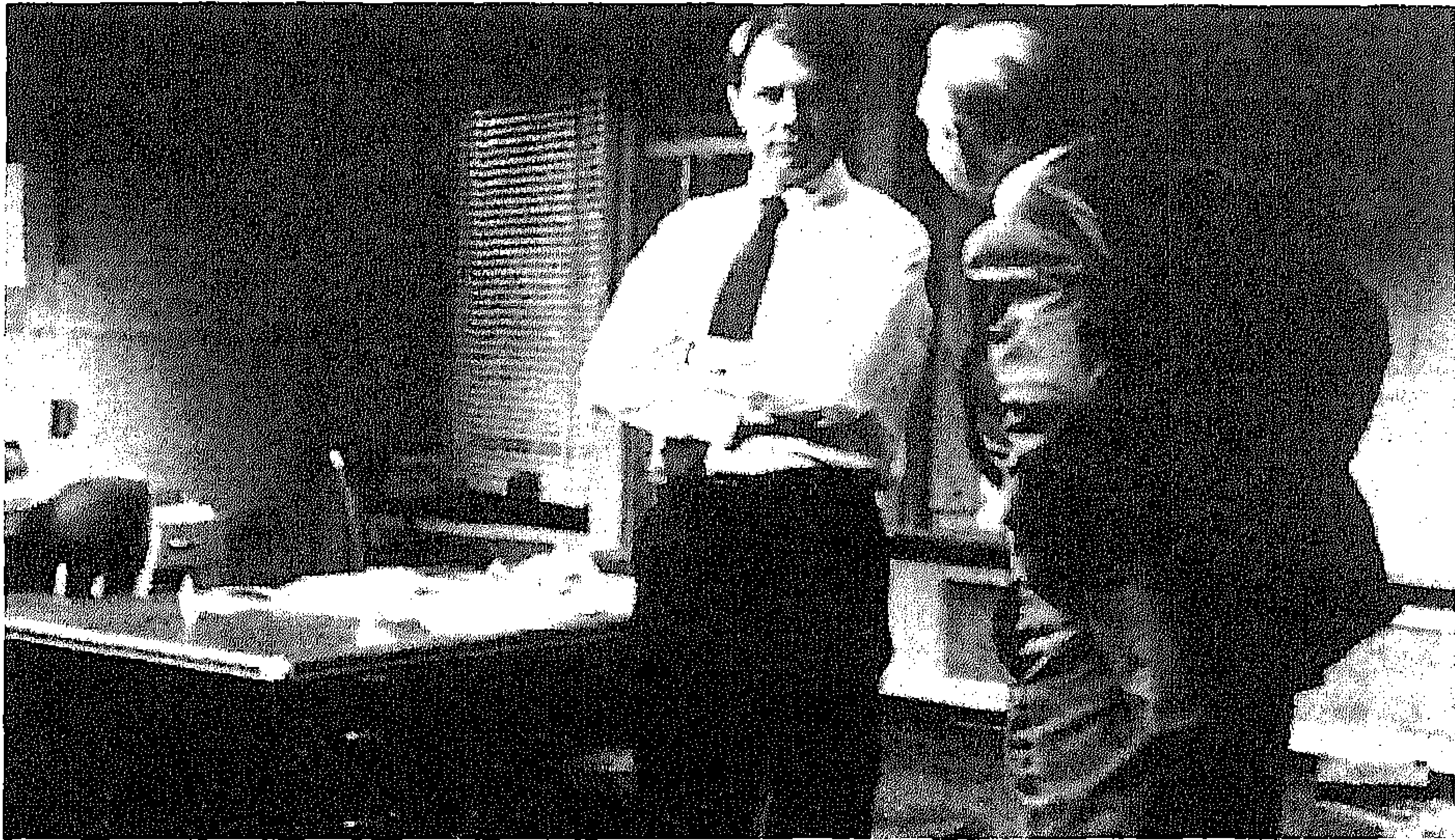
روبرت بروسكى فى دور ليفين (يساراً) يفاوض جى. تى. والش الذى يؤدى دور ويليامسون فى الفصل الأول. المشهد الأول من «جلين جارى جلين روس». صمم المشاهد مايكل ميريت. (مهداة من جودمان ثيبتر. الحقوق محفوظة لبريجيت لاكومب)



المشهد الثانى من الفصل الأول من إخراج موشر لـ «جلين جارى جلين روس» ويرى فيه مايك نوسباوم فى دور آروناو (يساراً) وجيمس توكان فى دور موس.
(مهداة من جودمان ثيبتر. الحقوق محفوظة لبريجيت لاكومب)



المشهد الثالث من الفصل الأول من «جلين جارى جلين روس» التى أخرجها موشر ويظهر هنا ويليام فى دور لينك (يساراً) وجو مانتينا فى دور روما. (مهداة من جودمان ثييتر. الحقوق محفوظة لبريجيت لاكومب)



الفصل الثانى من «جلين جارى جلين روس»، إخراج موشر ، يؤدى فيه والش دور ويليامسون (يساراً) بينما يلعب روبرت بروسكى دور ليڤين. (مهداة من جودمان ثييتر. الحقوق محفوظة لبريجيت لاكومب)



مايك نوسباوم (يساراً) يلعب دور آروناو في «جلين جاري جلين روس»
التي أخرجها موشر، وچو مونتينا في دور روما .
(مهداة من جودمان ثييتر. الحقوق محفوظة لبريجيت لاكومب)



مشهد من «موتور الماء» عند إعادة إحيائها على المسرح الرئيسى فى جودمان.



مشهد من مسرحية « الشال » فى عرضها الأول من إخراج موشر على مسرح «ثييتر كومبانى » فى شيكاغو عام ١٩٨٥ . ويبدو هنا جارى كول فى الخلفية إلى اليسار فى دور تشارلز أثناء مشهد « الحلوة » بينما جلست ليند ساى كراوسى التى تقوم بدور الآنسة « إيه » أمام مايك ناسباوم فى دور جون (مهداة من مسرح جودمان)
الحقوق محفوظة لـ : بريجيت لاكومب

بالطبع لا يجعلهم ذلك سعداء باستمرار، كما أنهم أنفسهم يدركون أن مثل هذه الحرية هى حلم بعيد المنال. ولكن لا أحد منهم يقول ما قاله آروناو فى جلين جارى جلين روس: رياه.. كم أكره هذا العمل. وبالفعل عندما يتحدث ديل عن مزايا نوبات العمل المنتظمة يرد عليه چو Joe قائلا إن ذلك يشبه كما لو كان لديك وظيفة. وهو ما يوحى بأن معظم الرجال هنا يعيشون فى أسطورة أنهم لا يعملون على الإطلاق. ومع هذا التوجه لا يبدو أن هناك أى خطر. والتأمل فى الذات، والإلهام والتعجب كلها أمور متاحة للبعض منهم. ولكنهم فى الوقت ذاته يختبرون أنفسهم عبر طقوس تنافسية مضحكة ويتصارعون على أشياء روتينية تافهة مثل التدريب على مكافحة الحريق وعمل السندوتشات وهى أشياء يبالغ فى تضخيم أهميتها، وتصبح وسائل لإحراز نقاط ضد بعضهم البعض فى محاولة لدرء ملل الرحلة. كما يتشاجرون على توافه الأمور مثل ما إذا كان أحدهم قد ذهب إلى إيطاليا أم لا أو ما إذا كان بطل فيلم معين حقيقة أم خيال. مثل هذه الشعائر يعززها التسلسل الهرمى الشكلى، وإن كان سائدا، على السفينة: فرجال مكافحة الحريق فى القاع، ويليهم عمال الخدمات، ثم البحارة ذوى القدرات البدنية العالية وهكذا حتى الربان الثانى فالأول، والأخير كان فى وقت من الأوقات قائدا ولكن بطريقة ما خفضت رتبته. إن عمق المسرحية وحزنها ينبعان من سبب تلقائى غير مقحم قسراً: فمن الطبيعى مع قدوم وافد جديد على عالم راكد من طبقة العمال أن يبدأ التباهى، والاعتراف والخيال لدى الرجال فى الظهور بعد ما كانوا يحجبونه عن رفاقهم الدائمين. وفى خضم تفاعالاتهم قبل أن يأتى ديل يكشف الرجال لبعضهم البعض عن الاهتمام والعون المتبادل ولكن ما يزال هذا الكشف حذراً ومحسوبا. ويمثل ديل حافزاً لاثنين من الرجال اللذيّن يدركان أنّ حياتهما على القوارب العاملة بالبحيرة قد حرمتهم من خيارات أخرى. ولكن ديل لا يظل مجرد حافز فقط، بل يكتسب ثقة فى نفسه بفضل ما يحظى به من قبول لدى هؤلاء الرجال الأشداء المتمرسين- وهنا يخضع لشعائر التحول.

تقع المسرحية فى ٢٨ مشهداً كل ذى عنوان مستقل، ولكن المنظر يمثل وحدة بنائية للسفينة كلها، ولذا ليس هناك غالبا أى وقفات بين أى منها والعديد منها مستمر

ويؤدى مباشرة إلى المشهد الذى يليه. والرحلة ذاتها ووصول ديل وإحلاله محل أحد أفراد الطاقم الغائب تعطى المزيد من التماسك الشكلى. ولكن المبدأ التشكيلى الأكثر أهمية فى الحدث هو شعائر تحول ديل وصداقته مع اثنين من البحارة: فريد Fred وجو Joe، وعليه ينقسم الحدث إلى مرحلتين.

فى المرحلة الأولى تكون تعاملات ديل مع فريد، ولكن لا تلبث تلك التعاملات أن تأتى مجردة من صراحة الأخذ والعطاء التى غالبا ما تميز العلاقة الوليدة. ويذكر المشهد الأول بينهما بالمشهد الافتتاحى بين دان وبرنى فى الانحلال الجنسى فى شيكاغو. فديل ينصت إلى وصف تصويرى لغزو جنسى يقوم به فريد فى مرحلة الدراسة الثانوية يتم وضعه ضمن حدث حقيقى. ونرى فيما بعد أن عدم قدرة فريد على المصارحة الصادقة تمثل مشكلة بالنسبة له. فيحدث نفسه بجانب السياج بينما تملؤه خيالات القوة التى ينسجها متخذاً نفسه جمهوراً لذاته. عندما يتحدث لنظرائه يتوخى الحذر فى الكلام عن تجربتى زواجه اللتين باءتا بالفشل. على الجانب الآخر نراه يتيه إعجابا بالسادية الفاشية للنجم السينمائى چونى فاست Jonnie Fast ويدافع عن خصاله العدوانية حتى وهو فى ذروة السخرية. وربما يكون الأمر الأكثر توضيحا هنا هو إعجابه بحلبة السباق، وبالمبدأ الذى ترمز إليه– الكل أو لا شىء، إما مكسب أو خسارة. إن ذلك يشبه العيش بمنأى عن كل البشر المعقدين.

المشهد التالى (١٥) الذى يجمع بين فريد وديل هو مشهد أخرق، ويلوح ماميت إلى ذلك عبر الحوار، حيث تأتى إيقاعاته متعلثمة وغير واثقة لأن كلاً الرجلين يلبسان أقنعة لا تناسبهما حقيقة. ففريد يتحدث عن زواجه الأول وعن طفله، ولكنه فى الوقت ذاته ما يزال يرغب فى التظاهر بالبرود ويحاول أن يكبح جماح الكشف عن الذات. ولكى يجابه ديل بذلك، فإنه يتحدث بجفاف، ويلوى عنق إيقاعاته، ويلهب لغته بتعبيرات مقحمة من لهجات أهل المهنة. وهكذا فقد تحددت معالم علاقة ديل وفريد بلا أمل– مثلما حدث لعلاقة بيرنى ودان فى الانحلال الجنسى فى شيكاغو– وذلك بسبب لعب دور اجتماعى زائف، وهو ما بدأه فريد.

يجد ديل عمقا أكثر فى علاقته مع چو، وهو بحار أكثر ارتباكا واهتزازا من فريد- ولكنه ليس بالرجل الذى يخشى المصارحة. وهو- مثل فريد- يستطيع أن يحكى قصصا ولكن دون أن يدعى لنفسه دور البطولة أو الأفضلية. وقصصه من النوع الذى يتعلم نيك أن يحيكه فى الغابة بعد عناء طويل، أو من النوع الذى يستطيع أن يحكيه برنى لابنته كارول Carol فى لم الشمل Reunion. فچو يتحادث بحميمية مع ديل دون أن يتقمص دور المعلم حتى أن ديل يرد بصدق دون الحاجة أن يغير توجهاته من أجل إبداء الاتفاق معه. ينحدر چو من أصل بولندى ونعلم من خلال حديث سابق له مع فريد أنه عاش نظاما تهذيبيا صارما فى البيت، نظاما يقوم على تسلط الرجل، والوحشية والإذعان، وهذا ما يفسر فى جزء منه قبوله على مضض بالتسلسل الوظيفى على السفينة والذى يسير أحيانا فى سخافة مطلقة ويثير المزيد من ردود الفعل من ناحيته أكثر من أى شخص آخر من بين أقرانه. وتنطوى شخصية چو على نبل أصيل يتجلى فى الطريقة المهذبة التى يخاطب بها ديل والاهتمام الذى يجذبه به ناحيته. فصداقته مع ديل هى صداقة منزهة بمعنى أنها لا تأتى فى إطار من علاقة المعلم بتابعه. فهو يحس بأن ديل يفوقه تعليما وطموحا ينأيان به كثيراً عن اختيار عمل مثل الذى اختاره لنفسه، وأن الصبى له مستقبل باهر بينما ظل هو يعمل على سفن البحيرة على مدى ٢٣ عاما ولم يستطع يوما حتى أن يبحر فى المياة المالحة. ولكن الإحساس بأن نوعين مختلفين من الحياة يقتربان من بعضهما البعض ويستطيعان أن يتبادلا الاهتمام الذى يبدو قويا فى المشاهد الثلاثة التى يجتمع فيها هذان الرجلان، حيث ينتابهما شعور بأنهما غريبان عن محيطهما، أحدهما بشكل مؤقت والآخر بشكل دائم. فإغترابهما عن محيطهما هو نفسه السبب وراء تواصلهما.

المشهد الأول يبدأ تحت عنوان الجسر، وهو يشتق هذا العنوان من جسر حقيقى يمر تحته القارب. ويذكر چو بعض التعليقات على الوظيفة المزدوجة للجسر: فهو ذو فائ مرفقية وفى الوقت ذاته يجسد منظرا جميلا يسر الناظرين. وتلك ملحوظة جديرة بالاهتمام حيث إن الجسر نفسه ما يزال يثير إعجابه. ففى موضع آخر من المسرحية يؤكد ماميت على أن الاهتمام هو فى عين الناظر وليس فى المنظر ذاته. فالرفيق الأول

يتعجب لماذا يجد بعض الزائرين للسفينة فى بعض الحجارة الموجودة على متنها مجالا للاهتمام. ويجيبه سكيبىSkippy قائلا إنها مسألة نظر. ولكن فى هذا المشهد يطرح چو الدور الساخر واللاذع الذى يتقمصه فى تعامله مع رفاقه الدائمين. ولذا ترتبك اللغة هنا عند خلع الأقنعة الاجتماعية. فالمشهد لا ينزلق أبدا إلى العاطفية المفرطة لأن چو يكشف عن بعض الحسد للصبى وللفرص التى يتمتع بها ديل وكذلك عن الاهتمام به. وديل مع ما حظى به من التعليم لا يستطيع أن يجد الكلمات المناسبة التى يمكن بها أن يؤازر چو بشكل صحيح وأن يحيى فيه الأمل بأن حياته ما زالت تزخر بالإمكانيات. والدفع فى اتجاه التواصل المتبادل يظهر بشكل أقل فى الكلمات المتكررة والمتعثرة للمشهد وفى معناها السطحى العادى أكثر منه فى روح النص الفرعى– فى القصد الذى ترمى إليه الشخصيات والذى يكشف عنه تكرار وإيقاع الكلمات:

چو : إن الحياة كلها ما زالت أمامك. أعنى، أنت لست طفلا أو أى شىء... أنت رجل. أنت شاب. ولكنك وجدتها كذلك.

ديل : عمَّ تتحدث يا چو ؟

چو : آه، أنت تعرف ما أقوله.

ديل : أنت لست عجوزا يا چو. ماذا تقصد ؟

چو : آه، أنت تعرف ما أقصده. لقد أردت فقط أن أخبرك يا ديل. لقد أردت فقط أن أبلغك. لذا فأنت ستفهم. أعنى. لقد عشت أطول مما عشت أنت. وفى هذه المرحلة يستطيع المرء أن يرى الكثير من الأشياء فى إطارها الحقيقى. و ... أنت فتى لمَّاح.

مرة أخرى ، وكما هو الحال فى حياة فى المسرح، يتسلل هنا نوع من انتقال السلطة والمسئولية بين الأجيال، ومرة أخرى يرغب الشاب عن مثل هذه الوصاية. وفى المشهد التالى الذى يجتمعان فيه يبعث چو (مثل روبرت فى حياة فى المسرح)

بإشارات حزينة أكثر قوة إلى الشاب ربما استدراراً للتعاطف أو إقراراً أكثر عمقا باهتمامه. فهو يلمح إلى الانتحار بسبب إصابته بمرض خطير. ويبدى چو قلقه فينصحه بأن يذهب إلى الطبيب- ولكنه أيضا يطمئنه بأن الأمر ربما لا يكون بالخطورة التى يتصورها چو.

أما المشهد الأخير الذى يجمعهما وهما يتقارعان كئوس الجعة فيزيد علاقتهما توثقا ويقف على النقيض الآن من علاقة ديل وفريد. فعلى خلاف فريد، يستطيع چو أن يزيح الستار عن الأشياء التى يحجبها، أشياء لا تتفق مع خيالات القوة- مثل أمنيته وهو فى الخامسة عشرة من عمره أن يكون راقص باليه. ثم يدلف إلى قصة على النقيض من قصة فريد عن غزو المرحلة الثانوية- قصة كوميدية لا تخلو من الشجن يكشف فيها عن عبثيته وشبقية العديد من خيالات القوة عند الرجال. وتبدأ القصة بتفصيلة مزيفة كان يمكن أن يمر بها فريد مرور الكرام:

چو : هذا المسدس لدى منذ كنت أعيش هناك فى الجانب الجنوبى. فقد فزت به فى مباراة للبوكر.

ديل : نعم .

چو : آه، اللعنة... لقد اشتريته من سفينة المؤن فى دولوث. لماذا الكذب؟ اشتريته مقابل أربعين دولارا.

ويروى چو كيف أنه ذات ليلة بدأ يلعب لعبة الشرطى واللص مع المسدس فى المرآة، وكيف وضع ماسورة المسدس فى فمه وفكر فى الانتحار، وكيف أنه فى النهاية أمسك بالمسدس تحت الوسادة بإحدى يديه وراح يستمنى بالأخرى. ربما تكون الحياة عبثية بالنسبة لچو وحده، وكذلك بالنسبة لمعظم الرجال الذين لم يغادروا قوارب البحيرة طوال حياتهم. ولكن ماميت يفترض أن ثمة سعى صادق يمكن أن يخلق الظروف التى ربما يحدث بها نوع من المشاركة. أثناء ذلك المشهد لا نجد هناك أى بلاهة أو صمت عند چو؛ فاللغة تنساب تلقائيا.

فى المشهد الأخير يخبر چو الآخرين بما فيهم ديل، بأن طاهى السفينة الشارد فى طريقه إليهم ويعلق: حسنا، سأكون سعيداً بعودته. وديل لا يقول شيئا سوى أن يقدم إليه فنجانا من القهوة. إن حتمية استمرار حركته هى جزء من شعائر التحول، جزء من دورة الحياة الطبيعية– وهى أسهل عنده مما لو كانت عند محترف مثل چون فى حياة فى المسرح، حيث ساحة التدرب أشد والمغامرة أخطر. إن النهاية العرضية لـ قارب البحيرة تنزع فتيل الإفراط العاطفى دون إضعاف صمام الاتصال الذى يشحن المسرحية.

(6)

التواصل *Communion*

التعلم هو الوسيلة الرئيسية عند ماميت للتواصل بين الذكور من الشخصيات؛ ولكن هناك أيضا من مسرحياته ما يأتى فيه هذا التواصل كنتيجة لعملية أكثر توحداً معها وخضوعا للتجربة. تلك المسرحيات تؤلف بعضا من أعمال ماميت الأولى ومعظم أعماله الأخيرة، وبعض منها لم يجد تقديرا كافيا.

فى مسرحيات الحكم Verdict، و إدموند Edmond و الطوف الوحيد Lone Canoe، يأتى التركيز على العلاقة بين شخصين ذوى قدرة أقل على التواصل منها على عملية إزالة الحواجز التى تحول بين أحد الشخصيات المحورية وبين معرفته لذاته. فى هذه الأعمال يتضح إلى حد ما نمط الرحلة التى يقوم بها بطل أسطورى- كما يشرح ذلك جوزيف كمبل Joseh Campbell فى مسرحيته البطل ذو الألف وجه. فهذا البطل يتلقى نداء المغامرة، ويخضع للاختبار ويعيش شعائر وطقوس التلقين، ويلقى التمجيد ثم يعود إلى العالم. النمط هو نوع من التحلل، والاستنارة وإعادة التأهيل بقوة أكثر. وتكون مسرحيتا لم الشمل، و الشال Shawl القصيرتان مجموعة خاصة يتضح فيهما المرحلتان الأخيرتان فقط من ذاك النمط، حيث التركيز الأكثر منصب على علاقة فى طور التبرعم معرضة للانتهاء. فى كل حالة من الحالات لا تكون العلاقة بين اثنين من الرجال بل بين رجل عجوز وفتاة شابه.:فى حالة لم الشمل العلاقة من نوع رباط الدم بين أب وابنته افترقا طويلا. فى كل هذه المسرحيات يقود كل من الحوار والبناء برشاقة التوجيهات المتذبذبة للشخصيات تجاه بعضها البعض.

وقد تزامن العمل فى كل من إدموند و الحكم حتى أنهما تحملان كثيرا من أوجه الشبه بما فى ذلك تركيز الضوء، وهو من غير المعتاد عند ماميت، على شخصية

واحدة بدلا من اثنتين. ويتخذ كل عمل من هذه الأعمال شكل رحلة عبر أجواء فاسدة يتخللها نغمات مجازية عالية. فالبطل يخلع القناع، ويبدأ فى رحلة ذات هدف، ويتعرض غالبا للتحلل بفعل الضغوط التى يجابهها بالمنطقة الجديدة التى دخلها لكى يستنير ثم يعود إلى حالة يستطيع فيها التعايش مع رؤاه الجديدة. فى حالة ما قبل الاستنارة، كان البطلان يعملان لنفس الشركة البرجوازية النموذجية والتى أطلق عليها ماميت اسم ستيرنس آند هارنجتون Stearns and Harrington .

على الرغم من أن الحكم هى معالجة عن رواية لبارى ريد Barry Reed إلا أنه من المبرر التعرض لها بإسهاب فى معرض النظر فى أعمال ماميت لأنها، على خلاف معالجة ساعى البريد دائما يدق مرتين، تحتوى على اختلافات رئيسية عن الرواية الأصل. فماميت قد غير فى الأحداث التى تقود إلى الذروة المتمثلة فى المحاكمة الجارية بقاعة المحكمة كما يغير فحوى القرار. فهو يضيف ثلاث شخصيات رئيسية، ويلغى إحدى الشخصيات، ويغير الأسماء وكذلك خصائص اثنتين من الشخصيات. فى يدى بارى ريد كانت الحكم تتناول قصة مثيرة لمحامٍ وقع ضحية ظلم واضطهاد فإذا به يكسب قضيته ضد محترف أرستقراطى من بوسطن. وقد تحولت على يدى ماميت وسيدنى لوميت Sidney Lumit إلى حكاية للميلاد الأخلاقى وإحياء الإيمان لدى الإنسان.

فى البداية يظهر چو جالڤن Joe Galvin (بول نيومان Paul Newman) كمحامٍ راشد مخمور يتصيد سيارات الإسعاف بحثا عن قضايا، ينتقل بين الحانات الحقيرة وسرادقات الجنائز ومكتبه المتهالك.. فيما بعد نعلم أن سلامة أخلاقه قد حالت بينه وبين التعايش مع البيئة المحيطة. فعندما احتج لدى الشركة القانونية التى يعمل بها بسبب رشوتها لأحد أعضاء لجنة المحلفين فى واحدة من القضايا التى يتولاها، ألقوا به فى غياهب السجن. وعندما سحب الاعتراض أطلقوا سراحه ولكن الشركة أنهت خدمته، وهجرته زوجته، وهى ابنة شريكه الأكبر . ثم يظهر ميك موريسى Mick Morissey، وهو معلمه وشريكه السابق، ليعطيه ملف قضية

إهمال فى العمل مرفوعة ضد مستشفى رومانى كاثوليكى، حيث أعطى أطباء المستشفى لامرأة حامل مخدراً غير مناسب مما تسبب فى تدمير خلاياها العقلية وعليه فهى تعيش الآن فى حالة غيبوبة (موت عقلى). ويعطى موريسى القضية لجالفن كمعروف مادى حيث من المحتمل تسويتها بعيدا عن المحاكم. ولكن بعد أن يقابل جالفن موكله يجيب النداء على الفور ويقرر أن يأخذ القضية إلى ساحة المحكمة. وعلى الرغم من وقوف موريسى بجانبه، إلا أنه يمر عبر سلسلة من النكسات التى تزيده إصراراً. فى الوقت ذاته يثور أقارب المدعى عليه- وهم من الطبقة العاملة- ضد طبيعتهم بسبب رفضه لعرض التسوية بعيدا عن المحاكم. ويحدث أن يشترى مكتب المحاماة المنافس لجالفن شهادة شاهد الإثبات الرئيسى فى القضية وهو فى الوقت ذاته زميل للطبيب المتهم. كذلك يرفض القاضى الذى يتولى النظر فى القضية- بسبب ارتباطه بمصالح قوية تتعلق بالبيزنس- أن يمنح جالفن المزيد من الوقت لكى يعيد ترتيب أوراقه الدفاعية. والأسوأ من هذا كله يتبين فيما بعد أن لورا فيشر Laura Fischer (شارلوت رامبلنج Charlotte Rampling) وهى امرأة قابلها فى الحانة المفضلة لديه وتورط فى علاقة معها، هى جاسوسة لمكتب المحاماة المنافس له وأنها قد دست لديه لتنتزع منه المعلومات. كل هذا لا يثنيه عن هدفه، وينتصر فى النهاية عندما يعثر مفاجأة على شاهد يقدم دليلا على أن أطباء المستشفى قد زوروا معلومات هامة فى مستندات إدخال المريضة إلى المستشفى.

يعلن جالفن الحرب على الفساد الأخلاقى لعالم كان فى بدايته ضحية له- عالم نخر فى عظامه سوس فساد البيزنس والرشوة . والأنذال الرئيسيون فى عيون ماميت هم الطبقات المهنية- الأطباء والمحامون. يقول دوناغى Doneghy أحد أقارب المدعى عليه لجالفن أنه وأمثاله لا يهمهم موكليهم من الطبقات العاملة: أنتم أيها الأشخاص، أنتم أيها الأشخاص، كلكم سواء. الأطباء فى المستشفى، أنت... فى البداية سأفعل لك كذا؛ ولكن بعد ذلك تقطبون وجوهكم قائلين لقد فعلت ما بوسعى. إننى لشديد الأسف حقا... أما أمثالنا من البشر فيعيشون بقية عمرهم يتجرعون كئوس

أخطائكم[١]. ممرضة صارمة طاعنة فى السن توجه كلامها لجالفن فيما بعد قائلة إن الأطباء والمحامين مجردون من الوفاء... من كل شيء... إنكم حفنة من العاهرات. يرى ماميت أن جذور الفساد تمتد إلى ما وراء مصادر اجتماعية محددة بل إنه يتضمن عنصرا يمتد إلى ما وراء الطبيعة metaphysical. فموريسى يحكى للورا عن حادثة سجن جالفن فيما سبق وكيف أن أبواب السجن قد فتحت كما لو كان بفعل السحر عندما سحب احتجاجه لدى الشركة التى كان يعمل بها. ويشير موريسى إلى محامى الخصم، كونكانون Concannon، بعبارة أمير الظلام الملعون بسبب حيله الشيطانية فى السيطرة على المحلفين، والشهود ومصادر المعلومات. وقد ربط أحد النقاد بين مفردة اللون الأحمر فى التصوير السينمائى وبين الشيطانية ولاحظ أن لورا عند ظهورها الأول كانت ترتدى لفاحة حمراء[٢]. وقطعا أكد تصوير أندريه بارتكوياك Andrej Bartkowiak لبوسطن التى يجول خلالها جالفن- حيث الجليد القذر، والمبانى المتهالكة، والألوان البنية والحمراء المهزومة ولكنها خطيرة فى الوقت ذاته- أكد هذا الإحساس السائد بالشر المرتقب الذى لا يمكن عزوه إلى أسباب اجتماعية فقط.

فى خطابه الافتتاحى للمحاكمة، بالرغم من أنه تقديمى بالنسبة للمحلفين، يصف جالفن رحلته الأخلاقية عبر المحاكمة وحتى الخلاص. إن الإدانة الاجتماعية التى تحملها كلمات جالفن يوازيها الاهتزاز المكبوت للطريقة التى تلقى بها فى الفيلم: تعرفون كم من الزمن يمضى ونحن ضائعون. إننا نتوسل: رباه اهدنا إلى الصواب. رباه اهدنا إلى الحق. لم يعد هناك عدل. للغنى الغلبة والفقراء لا حول لهم ولا قوة... إننا نكل من تفشى الكذب بين الناس. وبعد قليل نموت. نموت قليلا. ثم نبدأ فى الاعتقاد بأننا ضحايا.

(وقفة)

ونصبح ضحايا

(وقفة)

ويهن العظم منا... ونشك فى أنفسنا ونشك فى مؤسساتنا.

ثم يُذكّر المحلفين فى ذلك اليوم بأنهم هم القانون– ليسوا دستوراً وليسوا محامين وإذا كنا نؤمن بالعدل، فليس علينا إلا أن نؤمن بأنفسنا. (يضرب على المسندة) ونحكم بالعدل. إن الاهتزاز الذى ينتاب جالفن حين إلقائه لتلك الكلمات الواثقة فى حد ذاتها لدليل على الشك، على عدم الاطمئنان إلى دوره الاجتماعى. وقد أكد بول نيومان ذلك الإحساس فى أدائه من خلال نوع من التردد العصبى، وانعدام ثقة طاغية. هذا الجالفن يتكلم بثقة فقط عندما يحكى النكات لرفاقه فى الحانة أو عندما يتعامل مع موكلين له أقل منه اجتماعيا. وفيما بعد وبينما هو فى معية لورا ينتابه الذهول والصمت بفعل الضغوط التى يجلبها الشراب، والحميمية وشبح الفشل المحدق به. ولكن ماميت يعتقد بأن جالفن ينجح فى النهاية بسبب، وليس بالرغم من، ضعفه. ففى العديد من الممرات عندما تتقطع به السبل يتجه لطلب المساعدة من الناس، ليجد استجابة إيجابية من قبل شريكه السابق والممرضة الشابة التى راحت تدلى بشهادتها الحاسمة فى قاعة المحكمة.

إن أى نمط على غرار نمط كامبل Campbell فى إعادة الاكتمال يتسم بالازدواجية الأخلاقية حتى تكون خاصية ماميت الجدلية فى حالة عمل. وهذا أيضا هو ما أنقذ الفيلم من الوقوع فى حبائل كونه مجرد حكاية أخلاقية اجتماعية على غرار أفلام سابقة مثل أفلام فرانك كابرا Frank Capra. وتتضح الازدواجية فى الحكم نفسه حيث يتطلب تعويضا ماليا أكبر مما هو مطلوب، مما يجعل جالفن وقضيته يبدوان كما لو كانا جشعين؛ كما تبرز تلك الازدواجية أيضا فى عدم حسم العلاقة مع لورا. ومثلما هو فى إدموند، فإن الاستغلال الجنسى هو الفكرة الثانوية الرئيسية، ولكنه هنا استغلال المرأة للرجل، وإن كانت شخصية لورا أكثر تعقيدا من نظيرتها فى الرواية حيث تصور فى الأخيرة منذ البداية كجاسوسة علاقتها بجالفن أقل أهمية. ونعلم أنها تزوجت من محامٍ وأنها هى نفسها تحمل مؤهلات قانونية. فى محاولة لتهدئة عذاب الضمير لدى لورا، يخبرها كونكانون أنها لكى تعاود ممارسة المهنة، تجد وسيلة لخدمة المحتاجين فإنها، مثلهم، عليها أن تكسب أكبر عدد من القضايا سواء بالعدل أو بالسبل القذرة– لأن هذا هو السبيل الوحيد الذى يمكن أن يضمن لها

تقديم الخدمات لصالح الفقراء. ولكن على الرغم من هذا الدرس إلا أنها، وهى التى أنهكها الشعور بالذنب، تتمنى أن ينتصر جالڤن. فتتفق مع جالڤن على لقاء بأحد المطاعم بنية الاعتراف له بخيانتها. وفى الوقت ذاته تستعجل فضيحتها بنفسها عندما تتعمد ترك الشيك الذى أعطاه إياها كونكانون بحقيبة نصف مفتوحة. فيعثر عليها موريسى الذى يسرع بإبلاغ جالڤن بالأمر بينما الأخير فى طريقه للقائها. وفى واحد من أقوى مشاهد الفيلم يدخل جالڤن المطعم الفاخر ويراها جالسة إلى إحدى الطاولات. إنها تعى تماما أنه يعرف. فيتجه نحوها، ودون أن ينطق بكلمة يضربها ليلقى بها أرضا. وفى النهاية تبقى الاحتمالات التى تحيط بالعلاقة معلقة. فهى تحاول الاتصال بجالڤن، وهو يرفض الرد عليها. ولكننا نشعر أن هذه المقاومة لابد ستخور، وأنها ستعيد المحاولة. وتظل النهاية الإيجابية لـ الحكم مفتوحة كموضوع يحتاج للنظر. فكيف سيكون بوسع جالڤن التعامل بكرم مع هؤلاء الذين خدعوه- حتى مع ما اكتسبه من معرفة وثقة بالنفس.

على الرغم من النجاح الكبير الذى لقيته الحكم إلا أن بعض النقاد لم يستسيغوا الغموض الذى يغلف إلقاء كل من ماميت ولوميت Lumet باللوم على أسباب اجتماعية معينة بأنها وارء الفساد الاجتماعى، وهو نقد مشابه لذلك الذى وجه لمسرحية إدموند ذات النغمة الأكثر اكتئابا والأغزر مجازا.

فى إدموند يهجر البطل زوجته لكى يتحرر من الروتين المفرط، ومسئوليات وقبضات الحياة. وبعد أن يلقى مقاومة ويتعرض للاحتيال فى سلسلة متتالية من الصفقات من أجل الإشباع الجنسى، يتحول بعدوانية إلى حالة الهجوم، فيضرب قواداً زنجيا حتى يفقده الوعى أو يقتله، ويضاجع خادمة فى إحدى نوبات عملها الليلية، ويقتلها بالسكين فى مشاجرة معها فيذهب إلى السجن وينتهى به المطاف إلى علاقة جنسية شاذة مع نزيل زنجى فى زنزانته.

يصر ماميت على أن هذه الحكاية تتضمن تحلل وتكامل شخصية تشعر بالامتعاض من النساء، ومن السود ومن الشواذ جنسيا ولا تدرك أن إطلاق هذه

العداوات فى شكل عملى هو فجر زائف لحرية حقيقية. يقول إدموند فى زنزانته إن كل خوف يطوى فى داخله أمنية. فهو يجد عبر رحلته المريعة أنه ينجذب ناحية أشياء يخشاها أشد الخوف. وفى النهاية، فى نظر ماميت، فإن هوية إدموند الجنسية، وهويته الاجتماعية العرقية قد تحطمت وتبعثرت. وإن ما يقوله هو إننى لست في حاجة إليها علي كل حال. وإننى لسعيد لأن واحداً منها لا يمكن أن يسلب منى مرة أخرى [٣]. وفيما بعد وصف ماميت المسرحية على أنها: تدور حول رجل يحاول تصفية حسابه مع الحياة فى مجتمع لا يستطيع فهمه ولا يستطيع مجاراته. فقد حان وقت العودة ليتفحص جذوره ويراجع أفعاله فى الماضى ويحاول أن يبدأ فى مخاطبة الأشياء، بطريقة شرعية، التى سبق أن حيرته وأزعجته أو التى أصابته بالكبت على مدى سنين عدة [٤].

ويستعرض ماميت رحلة إدموند فى شكل مجاز شبيه بالحكاية الخيالية ولكنه مرصع بالسخرية. ويمكن ربط النمط المجازى بالتعبيرية الألمانية German Expressionism وأيضا بجوزيف كامبل. الشخصيات تحمل أسماء عامة فى معظمها فيما عدا إدموند بوركى Edmond Burke– الذى يمثل هو نفسه رابطة خفية بمؤلف تبرئة المجتمع الفطرى The Vindication of Natural Society!. والعناوين التى تحملها المشاهد القصيرة والاستخدام الضرورى للحد الأدنى من العرض على المسرح فى إنتاج موشر Mosher للمسرحية، يمثل محطات فى رحلة النفس. وهذه تتماشى بشكل هجائى مع المناهج القائلة بأن التعارف الذى يجريه إدموند بالحانة إنما يشير إلى أن– إدموند– ربما يستغله لتحرير نفسه من القبضة الاجتماعية: بوسى... القوة... المال... أوه... المغامرة... أوه، تحطيم الذات... أوه، الدين... الحرية أوه، الإيمان. ثم هناك الانتساب إلى كامبل. فليس لماميت مسرحية تكشف مدى تأثره بمسرحية كامبل البطل ذو الألف وجه أكثر من إدموند. ففى البطل ذو الألف وجه تلك المسرحية يقدم كامبل بإسهاب نمطا أسطوريا يلبى فيه البطل نداء المغامرة الذى يلتفت إليه بعد تردد، ويعبر نحو منطقة خاصة ليتلقى المبادأة من خلال سلسلة من

المحاولات لكى يسمع فيها المرء ويربح... عليه إذن أن يخضع بعض الشيء لعملية تطهير واستسلام، ويبلغ فى النهاية تمجيدا عنده لم نعد نتمنى أو نخاف؛ بل إننا أنفسنا أصبحنا الأمنية وأصبحنا مبعث الخوف، وهى النقطة التى يمكن عندها العودة إلى التكامل القوى من جديد [٥].

يرى بيجسبى أن إدموند هى رواية تعليمية ساخرة بمعنى أن بطلها يبدأ فى رحلة بحث عن الذات وعن التجربة ليخرج منها فى النهاية حائرا وسجينا. فمن زوج برجوازى حانق على الضغوط والمسئوليات الاجتماعية يرغم إدموند فى المشهد الأخير على التورط فى علاقة تحوله إلى زوجة لرفيقه فى السجن. فهو ببساطة قد قلب أدوار الجزء الأول من المسرحية وأصبح الآن حبيس غرفة أصغر من تلك التى سعى من قبل للهروب منها [٦]. وكما سنرى فإنه من الصعوبة القبول بصحة قراءة بيجسبى.

هناك ربط آخر يفيد فى تحديد الخصائص البنائية للمسرحية وهو ما يفترضه روبرت بروشتاين Robert Brustein فى مسرحية بوخنر Büchner ڤوتسك Woyzeck. [٧] حيث التعايش بين القدر وبين عرضية الإنسان. فإدموند يقرر أن يبدأ رحلته بعد زيارته للعرافة التى تخبره فى المشهد الأول أنه من نوع خاص وأنه لا ينتمى إلى مكان ما، وتعلن وأنت لا تدرى لك مستقرا، أو لأى مدى أنت السبب أو لأى مدى أنت النتيجة.... بداية، إدموند هو رجل يبدأ فى الخروج من إطار دوره الاجتماعى القابض ليجرب شيئا أعمق فى طبيعته حتى وإن كلفه ذلك ثمنا شخصيا باهظا. وبعد ذلك، وكنتيجة لهذا الاختيار، فإن إدموند يشبه ضحية لقوى ليس له عليها من سلطان. وكما الحال فى مسرحية بوخنر، فإن بعض المشاهد فى إدموند يمكن أن توضع فى أى ترتيب، وأخرى تقدم فى تسلسل السبب والنتيجة. ولكن النتيجة أحيانا ما تفوق بشكل مخيف السبب الذى أدى إليها وهو ما يتجسد بشكل بارز فى مشهد القتل.

إن نمط كامبل المجازى يقدم أوضح دليل يمكن من خلاله فحص مايرمى إليه ماميت فى المسرحية. فرحلة إدموند تسير عبر ثلاث مراحل متفقة تقريبا مع المراحل الثلاث لرحلة بطل كامبل، وهذه المراحل هى: المغادرة، المبادأة والعودة.

فإدموند يسمع النداء من خلال العرافة. ومغادرته لما هو معتاد تقوده أولا عبر السعى للارتفاع بالذات كما هو فى البيزنس، ثم إلى عنف وجنس عدوانيين، حيث يصبح الجانى ثم الضحية لسيناريوهات جنسية أحادية الجانب؛ ثم يتجه نحو منطقة التأمل حيث يستطيع أن يتفحص ماضيه ويتفهم الدوافع التى أودت به إلى ذلك المكان حتى يمكنه فى النهاية أن يصبح على مشارف الاتصال ويبلغ نوعا من إعادة التكامل.

فى البداية يبدو إدموند وقد وضع فى قالب دور اجتماعى لا يمنحه الرضا أو حتى صوته الخاص. فبعد أن يهجر زوجته، تظهره المشاهد التالية منخرطا فى سلسلة من الصفقات الجنسية التى تتركه فى حالة من التهور اليائس. وتبدأ السلسلة بمحادثة مع أحد رواد الحانة الذى ينصحه بأن يذهب ليجد من تضاجعه. ويبدو هذا كمواجهة شخصية، ولكنه فى الواقع يمثل صفقة. فالرجل يشترى له شرابا حتى يتذكر أن ثمة شىء كان يستمع، حتى وإن كان هو- الرجل- الذى تولى معظم الحديث. بعد ذلك يصبح إدموند محط السخرية فى مواجهة مع نادلة الحانة وأخرى مع فتاة صندوق الدنيا، وبعدها مع مدير دعارة، ثم عاهرة، فغشاشة فى ورق اللعب، فمرابٍ. فمعتقدات طبقته المتوسطة الأمينة عن البيزنس ليس لها مكان فى هذا العالم من الوحوش الضارية. ولكن نغمة المسرحية ما زالت لاذعة، وحتى تلك اللحظة ما زال إدموند يرى كضحية كوميدية.

المرحلة الثانية من رحلته، والتى ترمز إلى وصوله إلى منطقة مختلفة من تطوير الذات، تأتى عندما يتحدث إلى امرأة مجهولة على رصيف المترو: لقد كان لدى أمى قبعة مثل هذه... وقد اعتادت ارتدائها لسنين طويلة، وكانت قد اقتنتها عندما كنت طفلا. تكتسب تلك الملحوظة أهميتها من وجهتين. فهى ليست رداً فى مساجلة حول التسيد، وليست تقربا لنيل أغراض جنسية، أو فاتحة حديث فى صفقة للبيزنس. إنها فى كونها إشارة إلى الماضى الخاص بإدموند تمثل أول دليل على شروعه فى تفحص جذوره. ولكن المرأة لا تعيره اهتماما مما يفجر أول ثورة غضب له يسب خلالها المرأة. فى المشهد الثانى يأخذ هذا الغضب شكلا أقوى فى التنفيس عنه وذلك عندما

يضرب بعنف قواداً زنجيا يحاول السخرية منه. فى المشهد الذى يليه وبينما يملأه إحساس بالتحرر، يستميل إدموند النادلة جلينا Glenna في المقهى.

من الناحية البنائية، يشكل مشهد إدموند وجلينا بعد لقائهما الجنسى النقطة المركزية للمسرحية. هنا- مثل جلاى جاى Glay Gay فى مسرحية بريخت- يجد إدموند قناعا اجتماعيا آخر ليرتديه، مستبدلا قناع رجل الأعمال البرجوازى بقناع بغل التهجين الذى أطلق للتو سراحه. ولكن القناع لن يكون مناسبا، ويجب أن يطرح مع ما يلى ذلك من عواقب قاتلة. والمشهد هو من أعقد إدانات ماميت لقيود السيناريوهات الجنسية أحادية الجانب التى تنكر الحياة، وهذه المرة (على خلاف الحكم) يصور الرجل، وليس المرأة، على أنه الطرف المستغل جنسيا. وبعد اللقاء الجنسى الذى لم يرض على ما يبدو أيًا منهما، يحاول إدموند أن يضفى معنى على اللقاء من خلال وضع جلينا فى صورة مفروضة من قبله تحاول هى مقاومتها. فهو يريدها أن تكون على ما هى عليه، كما حاول هو أن يكون نفسه أخيراً، حتى يستطيعا معا أن يغيرا حياتهما. ففكرته عنها هى نفسها ما اختاره المجتمع من دور وظيفى. قلها: إننى مجرد خادمة فى مقهى، هو يستأسد عليها ليثبت إلى أى مدى ما زال عبداً لمثل هذه التعريفات. أما هى فمن جانبها تود أن تكون ما تريد أن تكون: ممثلة. وهو يرفض ذلك لأنها لم تظهر بعد فى نيويورك أمام جمهور ممن يدفعون لذلك، مما يستثير غضبها، وفى رفضها لإدموند فى أعقاب ذلك ربما تصر بطريقة مفتعلة على أن كل ما تراه فيه كبداية هو مجرد شريك لفراشها: ماذا فعلت، أهب لك حياتى؟ إننى أسمح لك بأن تمارس معى الجنس. أغرب عنى. وبينما هى فى ذعر، يعادل إدموند جنونه بانغماسه الذاتى ويطعنها حتى الموت. وبعد ذلك يلقى عليها باللوم لما حدث: الآن انظرى ماذا فعلت. ثم يأتى دوره لكى يوضع هو نفسه فى قوالب غير متجانسة ضمن سيناريوهات يضعها له الآخرون. وبينما هو فى طريقه للاعتراف بمسئوليته عن الجريمة وإلى ميلاد عقيدة جديدة، إذا بالمرأة التى قابلته على رصيف المترو تراه وتبلغ الشرطى بأنه حاول اغتصابها بالقطار، فيلقى القبض عليه. وبعد ذلك وبينما هو فى السجن بسبب جريمة القتل، يأمره رفيقه الزنجى قائلا أعتقد أن عليك أن تعتلى جسدى ولا يجد أمام ذلك مفرا من الإذعان.

وحتى ذلك المشهد فإن استخدام ماميت للغة في إدموند يرتبط ارتباطا وثيقا بالمرحلتين الأوليين من رحلة إدموند. فقناعه في البداية يقيد ويشوه حديثه الذي يأتي كخليط متيبس من الردود ذات الكلمات أحادية المقطع والكلاشيهات متعددة المقاطع المأخوذة من مجلات ومجالس البيزنس. فعندما يناقش أمراً جنسيا يهمس بعبارات لطيفة أو يتحدث بلغة مبتذلة. يقول لزوجته لم تعد لي رغبة فيك لا روحيا ولا جنسيا. ويقول لجليسه في الحانة أنا وزوجتي متنافران. ويخبر العاهرة قائلا أريد أن أضاجعك. ولكن لايلبث في مرحلته الثانية أن يجد صوتا جديدا يثأر به. فبعد هجومه العنيف على القواد تتحرر كلماته وتتحول جمله إلى طفرات متقطعة من الثقة يتخللها كلمات رباعية الأحرف. ويعتقد أنه قد أصبح الآن يعرف من هو وأن قناعه الجديد هو ذاته الحقيقية التي ولدت بعد سنين من الكبت. وكما في حالة تيتش Teach فإن هذا الفيض من المهارة اللغوية يبرر في حقيقته اللا أخلاقية، والعنف والكراهية التي يعتقد إدموند أن لها الفضل في تحريره. فجلينا يغمرها ويخنقها هذا الفيض اللفظي، وعلى شاكلة دب Deb في الانحلال الجنسي في شيكاغو فإنها لا تثق في قرارة نفسها بالكلمات ولا تؤمن بأنها- الكلمات- تعني ما تنطق به بالفعل. فعندما يصر إدموند على أن تقدم جلينا نفسها كنادلة في المقهى ترد بإحتجاج قائلة ماذا يعني إذا قلت شيئا؟. ويبقى إدموند محتفظا بطلاقته اللغوية التي اكتشفها أخيرا حتى مشاهد السجن، بالرغم من أن كلماته حتى قبل إذلاله الجنسي ترسل إشارات صاعقة ومتتابعة تنتهي بوقفات واستنتاجات وتكرارات مناقضة للمقدمات. في المشهد الذي يجمعه بالقسيس يبلغ عجز إدموند عن الكلام سدرة منتهاه عندما يسأل عن سبب قتله جلينا ولا يستطيع أن يكمل جملته:

أنا... (وقفة) أنا... (وقفة) أنا لم... أنا... أنا لا... (وقفة) أنا... (وقفة) أنا لم... (وقفة) أنا لا... (وقفة) أنا لا أعتقد... (وقفة) أنا... (وقفة). (يساعده القسيس في الوقوف ويقوده إلى الباب).

الآن تتجلى المرحلة الأخيرة من رحلة إدموند في حوار وحدث وثيقي الصلة. في المشهد قبل الأخير يظهر إدموند مشغولا بكتابة خطاب إلى أم فتاة كان قد اصطحبها

إلى حفلة رقص رسمية بمناسبة التخرج من المدرسة الثانوية. وفى تذكره للماضى يعترف بأنه ربما كان من الضرورى أن يدرك بأن الفتاة رافقته رغما عنها- ثم يدرك بأنه لا يصدق ذلك فى الواقع. فى هذا المشهد يتفحص إدموند تجارب الماضى بعمق لدرجة أنه يدعى المرض للتخلص من أحد زواره. فى إنتاج موشر Mosher للمسرحية، يظهر كولن ستينتون Colin Stinton فى حالة ضعف لم يكن عليها من قبل فى أى جزء من المسرحية.

بينما يجد بعض النقاد صعوبة فى تقبل المشهد الأخير بالطريقة التى قصدها ماميت، فهذا المشهد ذاته يؤكد الضعف الذى اكتشفه إدموند فى ذاته كما يوحى بمزيد من النمو فى داخله. وعلى الرغم من أن العلاقة بينه وبين رفيقه فى الزنزانة قد استهلت بالتهديد إلا أنه من الواضح الآن أنها علاقة صادقة تتسم بمودة حقيقية- وهذه الأخيرة تظهر فى اللغة التى تتشابك ولكنها تنساب فى إيقاعات منسجمة. فكلا الرجلين يقرأ أفكار الآخر حتى أنهما على الرغم من خلافاتهما فإنهما فى حالة تآلف. ويوحى بذلك النقاط التى تسبق بعض السطور والتى تعكس هنا يسر التواصل بين المتحدثين. فالرجلان يتحدثان عن معرفة خاصة، عن رؤى خاصة عن حياة الإنسان وقضاياها الخفية التى ربما لا يدركها إلا الناسكون أو الكهنة ممن كشفت عنهم الحجب، أناس يعيشون مثلهما فى عزلة عن المجتمع وبالتالى فهم معرضون للحديث مع الذات وللتأمل. الحيوانات هى الأخرى تحظى بتلك المعرفة:

السجين : ... ربما يكونون حيوانات ...

إدموند : نعم .

السجين : الذين تُركوا هنا ...

إدموند : منذ دهور ولت .

السجين : منذ ماضٍ سحيق ...

إدموند : ... وتناسلوا هنا ...

السجين : أو ربما نحن الحيوانات ...

إدموند : ... ربما ...

السجين : أتعرف كيف أنهم فوق ...

إدموند : ... نعم .

السجين : فوق عالمهم الأصلى ...

إدموند : ولكن عندما تضعهم هناك .

السجين : نقول إنهم مجرد كلاب، أو حيوانات، ونحتقرهم ...

إدموند : ... نعم .

السجين : إننا نحتقرهم فى غمرة الخوف. ولكن ... ألا تعتقد ذلك ؟

إدموند : ... من الممكن جداً ...

السجين : ولكن فى عالمهم الأصلى ...

إدموند : أوو هووو ...

السجين : ... هم الأعلون.

إدموند : أعتقد أن هذا ...

السجين : وما فعلناه هو أننا فضحنا أنفسنا .

إدموند : فعلا .

السجين : لأننا لم نعاملهم باحترام .

فى السيناريو يأتى وصف القبلة التى ينتهى عندها المشهد مختصرا: ينهض إدموند، يتجه صوب السجين ويتبادلان قبلة ما قبل النوم. ثم يعود إلى فراشه ليستلقى للنوم. فى إنتاج موشر، تأتى القبلة قوية مصحوبة بنظرة فاحصة موحية بحب وعاطفة عميقين؛ ولكن الصورة الأخيرة تصور إدموند وحيداً جالسا على حافة الفراش ذى الطابقين بينما ينام رفيقه بالطابق الأعلى. تلك الصورة الهادئة المسالمة توحى بالتأمل فى الفراغ، وهى نعمة عظمى لمن استطاع لمعرفة نفسه سبيلا إذا تمكن من تمزيق أقنعته. واحتكاما إلى إنتاج موشر للمسرحية، فإن العلاقة بين إدموند ونزيل زنزانته لها من القيمة أكثر مما كان لعلاقته مع زوجته التى كانت تتسم بالعداء التلقائى. فى المشهد الثانى معها كان إدموند، بالرغم من أن له مطلق الحرية فى الذهاب، مقيداً بطريقة يائسة فى دوره الاجتماعى وفى حلته ذات القطع الثلاث. أما الآن وهو فى ردائه الأبيض الفضفاض، وسجين- ولكن فى سكينة يتعلم شيئا عن ذاته، ويرتبط بعلاقة تواصل مع إنسان آخر- كل هذا يفوق كل السخريات.

من أبرز تلك السخريات، بالطبع، هو أن إدموند لا يستطيع أن يمارس حديثه مع نفسه وتأمله اللازم للاكتشاف الصادق للذات إلا فى السجن- بعد مروره عبر محطات المجتمع التطهيرية. وبطريقة أكثر حدة من جالفن Galvin فى الحكم، فإن إدموند يمضى وحيدا فى عالم عارٍ وفاسد كان هو نفسه جزءاً منه؛ وعلى غير شاكلة الحكم، فإن عالم إدموند هو واحد يتغلغل فيه الفساد وفناء الروح على كل المستويات- الشخصية، والمؤسساتية والاجتماعية- لدرجة يستحيل معها تشخيص أسباب ذلك بوضوح.

فى الطوف الوحيد Lone Canoe أو المكتشف Explorer، يتناول ماميت بالمثل قصة بطل يمر برحلة اختبار ليصل إلى فهم أعمق لذاته. المستكشف فيرفاكس Fairfax، يضيع فى الشمالى الجليدى ليعيش وسط قبيلة من الهنود الذين يعالجونه حتى يسترد عافيته ويتخذ من بينهم زوجة له. ويعثر عليه صديقه ڤان

براند Van Brandt الذى قاد حملات بحث عديدة عنه بلا جدوى من قبل. يقتنع فيرفاكس بالعودة إلى لندن مع ڤان براند فقط عندما يبلغه الأخير بأنه ورد ذكره فى إحدى اليوميات كمسئول عن موت بعض من رجاله. وبينما يستعد فيرفاكس للرحيل إذبه يطلق النار على الكاهن لحماية ڤان براند الذى جرح. وفى أثناء الرحلة صوب الجنوب، يعثر فيرفاكس على جريدة تكشف أنه خدع- حيث أن ڤان براند هو فى الواقع المعرض للفضيحة بسبب الفشل التام لحملات الإنقاذ التى قادها. يعتقد فيرفاكس أنه قتل الكاهن ومع هذا يعود لكى يواجه عقوبة الموت تعذيبا. ولكن يتبين أن الكاهن لم يمت، ويعود فيرفاكس ليعيش مع القبيلة ويتعايش مع شظف عيشها.

فى الوقت الذى تتبع فيه المسرحيات نمط المغادرة، والمبادأة والعودة فإن الظروف تقلل من أهمية اختيارات فيرفاكس جميعا. الأول- هجرته لبيته الجديد وعودته للندن- يحدث بسبب دليل كاذب. الثانى- العودة إلى القبيلة- قد تم تمييعه بعد أن ضل طريقه إلى الجنوب، وأصبح ڤان براند يعانى سكرات الموت من جراحه. كما أن الكاهن لم يمت. ولا ينشط رحلة البطل كلها سوى مكائد ڤان براند الميلودرامية. وتفتقد الطوف الوحيد للتنافرات والسخريات الجدلية التى تميز معظم أعمال ماميت الأخرى- بما فى ذلك مسرحيات مثل إدموند التى تعتمد بشكل كبير على نماذج قصصية. ويكتنف المسرحية نوع من الابتذال الذى ربما يكون ناجما عن الحرفية الشديدة فى تطبيق أساليب بتيلهايم Bettelheim وكامبل Campbell. ويحمل الحوار نوعا من الإنذار ولكن قليلا من الموسيقية التى تسم أسلوب كامبل النثرى. وبعد الكارثة التى منيت بعرضها الأول على مسرح جودمان Goodman، أحجم ماميت عن نشر الطوف الوحيد قائلا أنه ينوى أن يوليها مزيدا من التنقيح.

فى لم الشمل Reunion و الشال The Shawl، وكلاهما مسرحيتان قصيرتان ولكنهما من أكثر أعمال ماميت تفرداً، يتطور التقارب بين رجل فى طور الشيخوخة وبين فتاة شابة. لا يمكن لتلك العلاقة أن تصمد ما لم يتلق الرجل رؤيا أو يتخذ قراراً

يسمح له بتعزيز عملية سابقة لتطوير الذات– عملية توازى تقريبا رحلات أبطال الحكم و إدموند. فى لم الشمل كلاهما، الأب والابنة، كانا مغتربين عن بعضهما منذ وقت طويل. فى الشال تأتى العلاقة أكثر خداعا ولكنها تقوم بين مهنى وأحد زبائنه.

فى إنتاج عامى ١٩٧٧ و ١٩٧٩ كان من المعتاد أن يسبق عروض لم الشمل مسرحية تمهيدية قصيرة تحت عنوان الحصان الأسود Dark Pony التى ترتبط موضوعيا بالمسرحية الأطول وتقدم مقارنة بها. فى السيارة وبينما هما فى رحلة العودة صوب البيت، يحكى الأب لابنته ذات الخمسة أعوام قصة الشجاع الهندى رين بوى Rain Boy وحصانه الأسود الصغير. ففى إحدى ليالى الشتاء تهاجم مجموعة من الذئاب رين بوى، وفى اللحظة الحرجة يصل الحصان الأسود الصغير لينقذ رين بوى ويعيده مرة أخرى إلى الحياة. إن سرد هذه الحكاية المطمئنة لا ينمى التواصل المأمول منها. كما أنه من المفترض أن يزيد من تماسك الرابطة بين الابنة والأب الذى يمثل مصدر الحماية ودرء المخاوف؛ ولكن إنتاج ماميت وتفحصه للنص عن قرب يوحى بنقص التأثير الذى تحمله القصة. فمع أن الطفلة تتحول من الخوف والإرهاق إلى اطمئنان ووعى أكثر بعالم ما خارج السيارة وصوت العجلات على الطريق يعلن لها عن قرب وصولهما إلى البيت، إلا أن استغراق الأب فى ذاته وعزلته يتزايدان؛ فهو يبدو كما لو كان يتوحد مع ويضخم من تفاصيل معينة فى القصة على حساب الكل. والسطر الأخير حديثه يكرر صرخة الشجاع فى ذروة الخطر واليأس: (محدثا نفسه) أين أنت ياحصانى، إن رين بوى يناديك، وقبل ذلك يردد الأب بتنغيم اتهام رين بوى اليائس الذى يقول: لقد نسيتنى، كما لو كان يربط بين محنة الشجاع ومحنة شخص ما قريب منه. وما يتضمنه ذلك من معنى هو أنه على الرغم من مناخ الحميمية والحماية، إلا أن الأب والابنة قد فقدا التواصل أساسا. فكلاهما ذهب فى اتجاه مغاير نحو العزلة مرة أخرى.

فى لم الشمل تبدو الصعوبات فى العلاقة بين الأب العجوز وابنته أكثر تعقيدا ولكن حاجة الشخصيات إلى التواصل تأتى أكثر إلحاحا خاصة بعد أن اغتربا عن بعضهما

البعض لعشرين عاما. هجر برنى Bernie المنزل فى أوائل الخمسينيات ومنذ ذلك الحين لم ير إبنته. الابنة كارول التى تبلغ من العمر الآن أربعة وعشرين عاما متزوجة من رجل أكبر منها كثيراً، تشعر فجأة بالحاجة لمعرفة أبيها وقد بدأت اللقاء عن طريق زوجها. ويحدث اللقاء فى منزل برنى المتواضع، وبعد انقضاء لحظات الخجل الأولى تطفو العديد من الفوارق. فكل من برنى وكارول ينتميان الآن إلى طبقات مختلفة، ولكل مزاج مختلف وطموح وفلسفة مختلفة.

نال برنى السكينة بعد صراع خلال رحلة تفككت فيها نفسه القديمة وتكاملت فيها أخرى جديدة. فقد انفصل عن زوجته ليس لغرض بعينه أو لأسباب واضحة إلا لأن كثرة الشراب قد أحالت حياته إلى فوضى. وجاءت محاولاته الخاصة فى شكل فشل لزواج آخر، ومزيد من الإدمان للكحول، وطرد من الوظيفة التى كانت مصدر تفاخر له، وهجر لمعظم ذويه. ومع هذا فإن تلك الرحلة قد أكسبته استنارة محدودة. فقد استقرت حياته بعد أن عثر على عمل يحبه بأحد المطاعم، ومرة أخرى راح يفكر فى الزواج؛ ولكن هذا لا يشكل حقيقة إعادة تعزيز للتكامل. فهو يرى الآن أن أهواءه فيما سبق كانت تبحث عن سبيل للهروب، ولذا فهو يدرك أن عدم توفر الرغبة فى تحمل المسئولية كانت وراء الكثير من تجاربه فى الماضى؛ وقد إستطاع أن ينمى فلسفة غريبة تقضى بأن المرء لابد أن يأخذ فرصته، وأن يتمسك بفرصته فى السعادة، ولكنه فى الوقت ذاته عليه أن يدفع الثمن. دائما الثمن ومهما يكن. وعليك أن تعرف ذلك وأن تكون مستعدا للدفع إذا كنت حريصا حقا على ألا تفوتك الفرصة. ومن هنا ينبع ما يزيد قليلا عن المثل القديم القائل لا تقضم أكثر مما تستطيع مضغه، وهذا ما يفسر إحساسه بتردى الإمكانيات بين يديه. وحتى عندما يعيد النظر فى الماضى فى محاولة لتبرير هجرته لعائلتين كل على حدة إذا به يركن إلى ذريعة أن مثل هذه الأشياء تحدث كثيرا؛ وهو ما ليس ببعيد عن المثل القديم القائل وتمضى الحياة الذى تتحداه كارول بغضب قبل بلوغ المسرحية ذروتها مباشرة. ولكن كل هذا يمنح برنى نوعا من الأساس، حيث تتوافق مع آرائه كعامل، كذا سابقا. وفلانا سابقا، يتباهى بسجله أثناء الحرب العالمية الثانية كجندى مدفعية وبوظيفته كعامل صيانة ماهر لخطوط السكة الحديدية. كما أنه ليس عنده أى طموح لتحسين وضعه، بل ليس لديه الرغبة فى ذلك.

أما كارول فقد ترعرعت في ظل مبادىء الطبقة الوسطى كما أن مستواها في تصاعد. فعندما ينصحها برني بأن تعني بنفسها ترد باقتضاب لابد من ذلك. إنها هي التي أخذت المبادرة في العثور على برني، وهي منكبة بنشاط على تغيير حياتها كما أنها تعي إمكانياتها. في أثناء اللقاء نعلم مدى عدم رضاها عن حياتها. فعلى الرغم من مستواها المادي المريح، إلا أنها تتألم روحيا وجسديا، حيث تكشف لبرني أن زوجها يستغلها في وظيفة مكتبية لا تحبها، وأن أولاد زوجها لا يتحملونها وأن حياتها الزوجية قد تلاشت جنسيا. وفي الوقت الذي يشير فيه ماميت إلى أنها تزوجت من رجل في ضعف عمرها تقريبا كتعويض عن أبيها، نرى كارول تلقي باللوم فيما آل إليه حالها على برني: لقد أثر ذلك على زواجي... لقد أتيت من أسرة منهارة. الأسرة التي من المفترض أنها أهم مؤسسة في أمريكا. وبالرغم من لومها لبرني إلا أنها تتوق لتواصلٍ معه يمكن أن يعيد إليها حماسها.

الحوار هو المسبار الذي يوضح ما إذا كانت الشخصيات تتوارى خلف أدوار اجتماعية أو تطرحها. هناك طفرات من البلاغة الواثقة تتخلل امتدادات من التذبذب الإيقاعي. وعلى الرغم من تولي برني لمعظم سطور المسرحية في مقابل صمت نسبي لكارول إلا أن الردود غير المنطوقة للأخيرة على كلمات برني، والمتناثرة عبر النص المكتوب، في غاية الأهمية. كما هو الحال في بعض مسرحيات ماميت حيث يأتي الحوار موزعا بشكل غير متساوٍ، خاصة في المشهد الأول من مسرحية الغابة، فإن الشخصية الصامتة تختبر الشخصية الأكثر حديثا- والأخيرة تعي ذلك تماما. فلحظات صمت كارول هي ترقب، بل تتطلب براعة فائقة؛ فهي تتشبث بكلمات برني، ويرد هو أحيانا بدافع الخوف المتوتر. فينزلق إلى المبتذل من الحديث، وإلى التكرار ولا يشعرّ بالارتياح إلا في بعض القصص التي يرويها عن ماضيه. هنا يستطيع أن يجد التماسك والشعور النسبي بالأمان. فبينما تظهره القصتان الرئيسيتان اللتان يحكيهما عن ماضيه ضعيفاً ومثاراً للشفقة، إلا أنهما توفيان بما تتوقعه كارول عن علاقاتهما حيث تخبره عند ذروة المسرحية بأنها ترغب في سماع قصصه اللعينة عن الحرب وعن كل شيء. وما دام الأمر يتعلق بكارول، فإن كلمات برني تطوي

خوفا من عدم استطاعته أن يعطيها ما تريد، كما أن حكاية القصص تجعله على يقين بأن الحلول لمشكلة علاقتهما تكمن، ليس فى الماضى، بل فى الحاضر.

يتألف بناء المسرحية من سلسلة من التحركات المتعثرة نحو التواصل الأعظم. بعض هذه التحركات يرتد بشكل كوميدى. فبرنى يتحدث عن صور كارول فى طفولتها ويقول أنه دائم النظر إليها، فإذا به لا يستطيع العثور عليها. فى موضع آخر يقدم لها القهوة، ولكنها تقول أنها تفضل الشاى، ولكن فى لحظة انشغال وضعت فى إنتاج ماميت للمسرحية وليس فى النص المكتوب، يعيد تقديم القهوة فى سهو منه. إن الحاجز الأكبر فى طريق المزيد من الألفة الصادقة بينهما قد تحطم عندما دخلا فى جدال سويا. فهو يعترض على رأيها بأنه ضائع فى عمله بهذا المطعم، وهو رأى يقوم على تصورها الطفولى الذى كونته عنه كشجاع هندى. ويرى فى ذلك نوعا من غطرسة الطبقة المتوسطة، ويقول إن الأسلوب الذى تربت عليه بالرغم من أنه حسن وجيد... إلا أنه مختلف تماما عن حياتى... أعنى، أنك حتى لم يحدث أن ذهبت إلى المطعم... يفجر هذا ثورة دفاعية غاضبة لكارول– والتى تتجه حينها إلى النافذة لتدع الهواء النقى يدخل إلى الغرفة عند تلك النقطة وذلك فى العرض التليفزيونى لإنتاج ماميت على شاشة شبكة ليمونت جونسون Limont Johson T.V. [٩].

الآن ينبلج الهجوم الرئيسى لكارول على فلسفة برنى القائلة بأن الحياة تمضى والتى تساويها بالمبدأ الذى يعتنقه زوجها. هذا الهجوم يمنح برنى رؤية جديدة ويبث فيه عزيمة جديدة للتغيير. فمن الناحية النظرية يدرك برنى جيداً أن الحياة فى الحاضر أكثر أهمية من الحياة فى الماضى: الأحداث هامة. الحاضر هام.../ ... يجب أن تكون حيث أنت كائن./ ... بينما أنت هناك./ وإلا فإنك لست كائنا على الإطلاق. ولكن المرء يستطيع أن يعيش بإيجابية أو بسلبية فى الحاضر؛ يمكن أن يتقاعس ويقول إن الحياة تمضى، يستطيع أن يأخذ خطوة فعالة الآن ليغير الأشياء. وقد اختار برنى أن يفعل الأخيرة الآن:

برني : ... دعينا ننهض، نخرج، نذهب لننظر ما إذا كانوا قد أحضروا السيارة، أو شيئا من هذا القبيل... ما رأيك ؟ لنطرح المزاح جانبا، فما بيننا لا يذهب سدى، وماعدا ذلك إلى زوال.

إنه ليس بالأهمية بما كان أن يوضع مذهب التحرك العملى فى الحاضر موضع التنفيذ بطريقة ساخرة تتمثل فى حث برنى لكارول على التحرك للاطلاع على أمر سيارة. فعزيمة برنى الوليدة على أن يفعل شيئا توجه كارول صوب الإفصاح عن توقعاتها، وهنا تأتى ذروة المسرحية فهى تعى بأنها خدعت بأمر عدم وجود أب لها، كما أنها لا تريد أن تكون علاقتها به مجرد علاقة أصدقاء وزملاء، ولكنها تريدها بالأحرى علاقة أبوة. يرد عليها برنى قائلا وأنا أهل لذلك، ويسأل ألستُ كذلك؟ ألست كذلك؟ ثم يجيب نفسه قائلا بلى.

وعلى الرغم من هذا القرار لا يلبث برنى أن يرتد، ربما كان بسبب حماس كارول المفرط فى طلبها. فبطريقة تلقائية يحجم برنى عن قبول تناول العشاء معها منفرداً، بينما تصر هى على ذلك دون الحاجة لجر زوجها وراءها. وتأتى زلة أخرى على غرار حادثتى القهوة والصور. فبرنى يهدى كارول سواراً من ذهب من المفروض أنه نقش عليه تاريخ ميلادها. ولكن يتبين أن هذا التاريخ لم يكن صحيحا وفى ذلك يسوق برنى حجة يبرىء بها نفسه وهى أن كتابته للرقم ٣ يشبه كتابته للرقم ٨. ومع هذا فإن كارول، على خلاف نيك Nick فى الغابة، تتقبل الهدية.

ويبدو أن اللقاء بين كارول وبرنى يكمل عملية إعادة التكامل لدى الأخير. فبعد هجرته لبيته، وانقطاعه عن كارول وأمها، ورحلته الطويلة مع الكحول وفشله إذا به أخيرا يمنح الفرصة لنهاية مكتملة.

الشال The Shawl هى مسرحية قصيرة فى زمنها– تقدم على مدى نحو ساعة– ولكنها ثرية فى بنائها. فهى تجمع بين علاقة المعلم بتابعه وبين الرباط بين عجوز وامرأة شابة. تدور أحداثها فى مكتب جون John الناسك الرقيق والمعدم فى الوقت ذاته الذى تزوره الآنسة أ وهى فتاة فى الثلاثينيات لتطلب منه أن يوصلها

بروح أمها المتوفاة لتعرف منها ما إذا كان يستوجب عليها الطعن فى وصيتها وكذلك لتسألها لماذا تركتها صفر اليدين. فى المشهد التالى تتعرض أمانة چون فى ولائه لزبونته للتحدى من خلال تشارلز Charles، مساعده الجديد وعشيقه، الذى يريده أن يقنع الفتاة أ بأن تطعن فى الوصية وأن تعطيهم- هو وچون- الثروة. ولكن چون يرفض ويجلس فى نهاية المسرحية مع الفتاة ويزيدها ثقة فى قدراته التى يتبين فى نهاية مفاجئة بأنها تنطوى على علم صادق بالغيب.

المسرحية محكمة البناء وتحتوى على ثلاثة إنقلابات مؤثرة- ولكن مرة أخرى نجد بناءً بديلا وهاما ذا وزن موضوعى. هناك خمسة مشاهد تناقض مع علاقتين من نوعيتين مختلفتين؛ ويمثل المشهد المحورى، وهو فى شكل جلسة لتحضير الأرواح، قمة هرم تجتمع فيه الشخصيات الثلاث للمرة الأولى والوحيدة فى المسرحية وتتداخل فيه العلاقات. ففيه يتواجد چون مع اثنين معاديين لبعضهما البعض- ومتنافسين على ولائه لهما.

إن الرباط بين چون وتشارلز هو رباط المعلم وتابعه، ولكنه فى الوقت ذاته رباط جنسى صريح. وكما هو الحال فى المسرحيات ذات العلاقات الجنسية غير الشاذة، فإن علاقات العشاق تلويها مباريات القوة وخيالات السيناريوهات أحادية الجانب. فتشارلز تستبد به فكرة المحتال الذى يعتبر نفسه سلعة، ولكنه أيضا مفتون بمهنة چون خاصة أنها تتعلق بمعرفة متميزة. فى المشهد الثانى يشرح چون لتشارلز أن مهاراته تستند على الملاحظة العلمية والاستقراء: ويتم ذلك من خلال الإمساك بمفاتيح الكلام، ومراقبة ردود الفعل فى عيون وأجساد زبائنه وكذلك اكتساب ثقة المريد وافتراض المزيد من المعلومات عنه. ويشدد چون على أهمية البحث بين الجلسات وعلى أنه لابد من الاستفادة بأكبر قدر من الحقائق المعروفة وأن الأمر أحيانا ما ينطوى على مهارات مراوغة وحدسية لدرجة أنه أحيانا يجد من الضرورى أن يقوم بقفزة فى الظلام. ويمارس چون مهاراته على تشارلز حينما يخبره بحقائق عن ماضيه هو ذاته لم يكن يعرفها- ويكشف له أنه صادف هذه الحقائق دون قصد منه عندما كان يبحث

فى محفظة تشارلز عن بقشيش. يشعر تشارلز بالحرج ويشك فى شرعية مهنة چون. ثم باندفاع يصدر إنذاره لچون: إما أن يسلب الآنسة (أ) ميراثها- أو أن يخسره.

على الجانب الآخر يزداد الرباط بين الفتاة وچون قوة وثراء بفضل الثقة المتزايدة والاحترام المتبادل بينهما لسمو الوجدان ولكل ما هو غيبى. فالألفة بينهما تذكر بتلك الألفة الوليدة بين إدموند ورفيق سجنه الزنجى وكذلك بالحوار الأخير فى تلك المسرحية عن المعرفة السامية التى يمكن لبعض البشر أن ينموها فى معزل عن المجتمع. فى المشهد الأول يؤكد چون للفتاة (أ) على وجود قوى معينة وعلى أنها تعرف أنه من الممكن معرفة هذه القوى. كذلك تمتلك هى الأخرى قدرات خارقة للطبيعة. وعلى الرغم من أن هذه النقطة يجرى تعزيزها فى المشهد التالى عندما يبلغ چون تشارلز أن هذه الملاحظات ما هى إلا استراتيجية عمل، فإن الإيقاع يوحى بصدق يتجاوز مجرد الإستراتيجية مع هذه الزبونة خاصة. وكما لو كان يردد ما قاله إدموند فإن ماميت يجعل چون يقول:

إننا نقول معرفة، ما هذه المعرفة؟ إنها السعى من ناحيتنا لأن نكون جزءاً من شيء مستمر، شيء نحن جزء منه. والخوف- ما هو الخوف؟ إننا نخشى هذا الشيء الذى نتمنى لو لم يكن موجوداً. ولكننا نعرف أنه موجود. أليس كذلك؟ (وقفة)

الفتاة (أ) : لا أعرف .

چـــون : بلى . تعرفين . وإلا ماذا جاء بك إلى هنا؟ إنها تلك المعرفة. المعرفة بأن هناك نظام خفى فى هذا العالم ؟.

الفتاة (أ) من جانبها تريد أن تعرف ما هو الخلل الذى انتاب علاقتها مع أمها الراحلة. وكما يحكى چون لتشارلز فيما بعد، فإن الفتاة تريد أن تعرف أولا ما إذا كان عليها أن تطعن فى الوصية، أى لماذا لم تتضمنها الوصية؛ والأكثر أهمية لماذا لم تكن أمها حبا خالصا لها. تثبت الأحداث تواً أنه حتى هذه الأسئلة ما هى إلا قشرة الأمر- فچون يلمس أنها مضطربة ومكتئبة. فيبدأ فى نيل ثقتها- وهذا فى جانب منه يعود

لامتهانه تلك الحرفة دون أن يتخذها عملا تجاريا بيزنس. فهو يرفض طلب تشارلز بأن يستخدم ورقة الخمسين دولاراً التي تركتها زبونته في اللقاء الأول. فهو- جون- على يقين بأنه سيوفي أجره وزيادة فقط لأن الفتاة (أ) تؤمن بأن خدماته تستحق ذلك. في المشهد الأخير يقول لها كما وعد تشارلز بأن بعض الناس يدفعون بقدر استطاعتهم وبمحض إرادتهم. فمنهم من يدفع حتى الألف دولار ليساعدنا في عملنا. ومنهم من يجود بخمسين. ومنهم من لا يترك شيئا. إن الأمر كله لك. إن مكان مقايضة السلع في العلاقة بين جون والفتاة يختلف تماما عنه في العلاقة بين جون وتشارلز.

إن نوعية المواجهات بين جون والفتاة (أ) تتضح في الانسجام المتداخل لأفكارهما، وفي توقعات كل منهما للمدى الذي يرمي إليه الآخر، وفي المفاتيح التي يلقي بها جون للفتاة وتلتقطها هي وتمسك بها. كل منهما لديه شيء يعطيه للآخر وهو ما ينعكس في الحوار. وعلى النقيض من ذلك نجد المواجهات بين جون وتشارلز مفعمة بالنشاز- فالتداخل والتزامن يتسمان بمراوغات التحدي أو ضيق الصدر. ففي تلك المسرحية، وهي الأصغر بين مسرحياته، يبدو ماميت شديد العناية بالمؤثرات الإيقاعية للأحاديث المتداخلة. ولكن يأتي التداخل لدى كل زوج من الشخصيات بعواقب مختلفة. فبين الرجال تكون العاقبة هي الحذر والابتعاد. ولكنها بين جون والفتاة تكون توافقا وانسجاما.

يزيد مشهد استحضار الروح من توثيق العلاقة بين جون والفتاة (أ)، ولكن على الجانب الأهم يخلق ماميت هنا استحضاراً ثريا لموسيقية وغموض المجهول الذي تحتفي به المسرحية. مرة أخرى يبدو الجدل في حالة عمل- فنحن نعرف أن ما يفعله جون يعتمد في جزء منه على التمثيل. فجون نفسه يتحول إلى وسيلة، إلى امرأة من بوسطون في سنة ١٨٤٠ تبدو قصة حبها وقتلها كما لو كانت إعادة سيريالية سحرية لإحدى روايات هوثورن Hawthorne القصيرة. يكشف ماميت مرة أخرى عن ولعه بالقصص المتداخلة وعن براعته في خلق إيقاعات وصور مثيرة لمثل هذه النوعيات. وتكشف ذروة المشهد عن أن جون يحاول بالفعل أن يلبي متطلبات

تشارلز. وتأتى الفتاة (أ) على غير توقع لتضع أعظم اختبار لقدرات چون حيث ضبطته أمام صورة لأمها على المائدة. ويدعى چون أنها تشبه المرأة التى رآها فى غفوته- ولكنها ليست حقيقية. وبينما راحت تصب لعناتها عليه، إذ به يستعيد ثقتها فيه بإعلانه، بينما المشهد على وشك الانتهاء، عن حقيقة تعرفها جيدا. فقد رأى الأم بجانب الفتاة (أ)، وهى فى طفولتها، ترتدى شالا أحمر.

فى المشهد التالى مع تشارلز، يقبل چون على اختيار عظيم. فهو يكشف لغز معرفته بقصة الشال- حيث كانت صورة قديمة هى مصدره فى ذلك. ولكن تشارلز يريد أيضا أن يعرف كيف تسنى لچون أن يضيف تفصيلا آخر لمعرفته بقصة الشال- وهى ما ادعاه بأن أم الفتاة قد فقدت هذا الشال منذ خمس سنوات. ويكتفى چون فقط بتأكيده، دون أن يشرح كيف، أنها كانت مجرد حيلة، وينكر ما يسمى بعلم الغيب الذى يعتقد فيه تشارلز والذى سيماط عنه اللثام كلية فى المشهد الأخير:

لقد قلت لك. كانت مجرد حيلة. لقد كانت حيلة. هل أنت أصم؟، إن حدة هذا التأكيد تحمل أكثر من ذلك. فهى توحى بأن معرفة چون بفقدان الشال ليست مجرد حيلة، وبأن كشفه لتشارلز عن هذا ربما يكلفه أكثر مما يحتمل. هذا التأكيد أيضا هو إبعاد لتشارلز. لقد وجد چون القوة التى تمنعه من خيانة الفتاة (أ) من أجل الإبقاء على تشارلز، ليعلن هذا الاختيار عن تغير طرأ على چون، عن طرحه للقناع، إنها رحلة عبر عوالم النفس المجهولة تحمل له إمكانيات إعادة تشكيل جذرى لنفسه.

فى المشهد الأخير يتوطد التقارب بين الناسك وبين زبونته حيث تبدأ فى الاحتياج إليه كعالم- غامض حقيقى، ولكن احتياجها الأكثر له هو كمعالج نفسى وكبديل عن أبيها؛ والموقف ليس ببعيد عن نظيره فى لم الشمل. فالفتاة تصل مبكراً للقائه وتلاحظ أن چون يبدو حزينا، ولكنها لا تعرف لماذا. ثم نعلم أنها قررت أن تطعن فى الوصية، وتسأل كيف يمكن أن تدفع لچون أجره- ومن الواضح أن ذلك إنهاءً للتعامل بينهما. ولكنها تظل معه لأنها تريده: لقد واصلتنى.

بالرغم من أنه من الممكن أن تكون أموال الفتاة (أ) ما زالت محل جذب لجون، إلا أن ماميت يلمح بأن جون في حاجة إلى الفتاة بقدر حاجتها هي له. إنه يحتاجها على الأقل كدليل على مهارته المهنية، كوسيلة لقدرات الحدس لديه التي أخفاها عن تشارلز. في المشهد الأخير يدلل على هذه القدرات بكشفه عن معرفته بأن الفتاة قد أقبلت في نوبة غضب منذ خمس سنوات ولت على إحراق الشال بجانب النهر. وقد أطلق ماميت على الشال أنها حكاية مرحلة الغسق لديه [١٠]، وأن النهاية تزيح الستار عن نظام العالم الخفي، والأكثر أهمية هو أن العالم الخفي للفتاة قد تم كشفه. فيكشف جون بحدسه العميق عن مجاهل ماضي الفتاة بما كانت تحمله من متناقضات الكراهية والغيرة ناحية أمها ومن الإعتماد الكلي عليها في الوقت ذاته. إن قوة تفعيل علم جون للمجهول هنا يمكن أن تعمل فقط من خلال تنمية للثقة بينه وبين زبونته؛ وعليه لم تكن تلك حيلة لحل اللغز. إنها تنفرج أخيراً عبر بقايا الدور الاجتماعي الهش للفتاة (أ)، لتمحو آخر عقبة كئود على طريق التواصل بين اثنين من البشر. هذا التواصل يجسد جوهر الأشياء التي يتوق إليها الناس، ودليلا على الأشياء التي لا يمكن رؤيتها.

(7)

ماميت على خشبة المسرح

The Plays in the Theatre

فى عام ١٩٧٩ قال جون لى بيتى John Lee Beatty الذى عمل كثيرا مع ماميت: كم أعشق تصميم مسرحيات ماميت. فأعماله لا تدب فيها الحياة إلا عندما تعتلى المسرح ، حيث يظل هناك بعد غائب بها لا يتحقق بمجرد الوقوف عند قراءتها.[١]

هذا البعد يتسم بالخداع– ففى البداية يبدو النص المكتوب لمسرحية ماميت هيكليا بل هزيلا حيث لا يعطى الكاتب المسرحى شيئا تقريبا سوى وصف جرىء للمكان الذى سيشهد الأحداث والكلمات التى ستنطق بها الشخصيات، وهو ما يتماشى والممارسة الحديثة للكتابة المسرحية. ولكن ماميت يشبه فى إقتصاده اللفظى كلا من بيكيت أو بينتر. ويدافع ماميت عن توجهه نحو الاكتفاء بالحد الأدنى على أساس أن ما تقوله الشخصيات كافٍ لأن ينطق بما يرمى إليه من مقاصد وما تبقى من غموض فهو متروك عمداً[٢]. ويركز هذا الفصل الضوء على التحديات المسرحية التى تواجهها عملية عرض أعمال ماميت على المسرح. ويقود إنتاج ستيفن شاشتر Steven Schachter عام ١٩٧٨ فى نيويورك للحكاية الأمريكية الرائعة موتور الماء Water Engine– والتى لم نتناولها بعد– مثالا على الطريقة التى تعامل بها المخرج بنجاح مع هذه التحديات.

وبادىء ذى بدء، يبدو اكتفاء ماميت بالحد الأدنى كما لو كان يفتح آفاق المبادرات الخلاقة لدى المخرجين والمصممين والممثلين. فأحيانا يركز فى مسرحياته الأولي على إمكانية المبادرة . على سبيل المثال، يقرر فى بداية مسرحية تنويعات البطة Duck Variations أن للمخرج والممثل مطلق الحرية فى وضع أى سكون

أو حركة. وكذلك فى السناجب Squirrels: على الشخصيات أن ترى ما يناسب وضعها الحياتى والوظيفى و أيضا للمخرج والممثل والمصمم أن يملى بحسه الخاص التفاصيل المحددة. ويعطى ماميت المتطلبات الرئيسية لمكان المشهد، ثم يضيف المزيد من التفصيل المتقن هنا أيضا متروك للتقدير الاختيارى.

إن الدراسة المتأنية لمبدأ الحد الأدنى عند ماميت- وكذلك للنصوص نفسها- تكشف عن حدود الحرية المناسبة فى الاختيار الإخراجى. فماميت ينتقد على وجه الخصوص الديكورات غير الضرورية آخذا فى الاعتبار ولعه بقوة السرد. وأكثر ما يرغب عنه هو تشخيص حركات الممثلين على المسرح والمتمثلة بصورة مصغرة فى الأسلوب الذى يستخدم به الممثل البريطانى منديلا بخمسين طريقة لكى يعكس أشياء معينة عن الشخصية(٣). والأسوأ من هذا كله هو قيم الإنتاج، فماميت يؤكد أن أفضل إنتاج هو أبسط إنتاج. فالإنتاج الأفضل يكمن فى عقل المتلقى... الإنتاج أو قيم الإنتاج هى الاسم الحركى للتخلى عن القصة (٤). ولا تعنى العبارة فقط الوصف الدقيق للمشهد المسرحى الذى عرفه جروتسكى Grotowski بالمسرح الثرى، بل أيضا التفصيلات الواقعية. فماميت يمقت أى شىء فى العرض يمكن أن يكون ذا صلة بالسياسة الجمالية- أى التجريب الأسلوبى الذى لا ينطوى على أى هدف صادق وخلاق ولا يقول شيئا. ويضم هذا الأعمال التى تحتفى بالعاطفة من أجل العاطفة، أو العمل الذى يعتقد من وجهة نظره أنه غامض بلا ضرورة مثل ذلك الذى أطلق عليه حركة الفن الأدائى Performance-art التى ظهرت فى بداية الثمانينيات. ويندر أن تتضمن مسرحياته التقديم المباشر- أى مخاطبة الجمهور أو الاعتراف بالوعى بوجوده أو إلغاء الحائط الرابع. باختصار يجب أن يتألف التمثيل، والتصميم والإخراج فقط من النذر اليسير والضرورى اللازم لدفع الحدث، وأى شىء آخر لا يعدو كونه زخرفا من شأنه أن يضعف المسرحية (٥).

النظر فى بعض التفاصيل المشهدية من عروض ماميت وموشر تكشف عن الصعوبات التى تتولد أثناء تطبيق نظرية الحد الأدنى هذه- خاصة عند وضع الخط

الفاصل بين ما هو ضرورى وما هو زائد. تتجلى الضرورة فى أقصى درجاتها فى إخراج بيتى Beatty لمسرحية لم الشمل فى نيويورك حيث لا يضم مكان الحدث سوى مائدة ومقعدين؛ كذلك تبدو فى عرض ماميت لـ الغابة فى شيكاغو حيث تجنب الاستعانة بأى من المؤثرات الضوئية الطبيعية واللازمة لمناخ الحدث. على الجانب الآخر يأتى إعداد مايكل ميريت Michael Merritt للمسرح فى الشال The Shawl مختصراً بشكل مثير ولكنه فى الوقت ذاته أكثر قليلا فى التفصيل. فحجرة المكتب الواردة فى النص قد تحولت إلى غرفة معيشة فاخرة ذات ثلاث فتحات متماثلة فى الخلف تعلوها ستارة زرقاء وتضم طاولة ثمانية الأضلاع ومقعدين ومنصة مسرح للمشاهد الجانبية. كما تضم أيضا سجادة تركية مفروشة على أرضية الغرفة. فهل هذه ضرورة أم زائدة؟

ويثار نفس التساؤل عند النظر فى التمثيل. فالتركيز على الضرورة يمكن أن ينجم عنه أحيانا الإشارة لما هو واضح بالفعل. فالتمثيل فى إنتاج كل من ماميت وموشر يميل إلى أن يكون مباشرا ونظيفا. ولكنه لدى موشر أحيانا ما يبدو تأكيداً على نقطة رئيسية بمجرد طرقها وكذلك رفض الانشغال فى عمل ما أثناء الأداء، يبدو هذا باردا بعض الشىء. أثناء الإلقاء، يحرص كلا المخرجين على جعل الممثلين يترجمون الإيقاعات الكامنة فى السطور. ولكن موشر تعرض للنقد بسبب إمالته لسطور الحوار التى أحيانا ما تعوق تلقائيته (٦). وغنى عن القول هنا أن هذا الأسلوب يكون مناسبا فى المسرحيات التى ترتدى فيها الشخصيات قناعا اجتماعيا إجباريا أو عندما تتحلى تلك الشخصيات بالحذر. هناك اعتماد على اللوحات المرئية الثابتة كنتيجة للاقتصاد فى الحركة يبرز خلالها وضوح مقاصد الشخصيات وكذلك سخريات العلاقات بينها مع الحد الأدنى من التشتيت. فى نفس الوقت ابتكر المخرجان أشياء مختارة بدقة وغير موجودة بالنص لكى يفعلها الممثلون على المسرح. هذه الأشياء ربما تندرج فى إطار التشخيص الزائد. فقد ذكرنا من قبل كيف جعل ماميت برنى Bearnie يقدم لكارول القهوة بعد أن ذكرت له أنها تفضل الشاى وذلك فى تقديمه لـ لم الشمل. مثالا آخر يقدمه موشر فى إخراجه لـ الشال: ففى غضون المواجهة الأخيرة بين جون

وتشارلز، يحاول چون أن يسيطر على أعصابه بإشغال نفسه فى تقشير وتقطيع برتقالة فى الطبق وتناولها بعناية فائقة؛ وبعد أن يخرج تشارلز، يتجه چون إلى إناء وضع على الخشبة الجانبية ليصب جرعة واحدة من كوب تالف ثم يلقى به على الأرض.

هناك مشكلتان تختصان بعرض مسرحيات ماميت على خشبة المسرح. الأولى تتعلق بالاختيارات المشهدية. فإعداد المسرح يحدد ما إذا كان تفسير الجمهور والنقاد لتلك المشاهد سيتم فى إطار من الواقعية أم المجازية، وسيؤثر الإعداد أيضا بدوره على ما إذا كانت المسرحية ستظهر على المسرح مترابطة أم لا. وهناك السؤال الأهم عن كيفية اختيار المخرج والممثل لتفسير وإبراز روح النص خاصة فيما يتعلق بالشخصيات المتفاعلة والأخرى الصامتة. وتكتسب المشكلة الأخيرة أهمية خاصة، وعلى أى ناقد من نقاد ماميت أن يتناولها بعناية، ويمكن لبعض التفسيرات النقدية أن تعتمد على مبادرة معينة للمخرج فى عرض معين.

وللتصميم المسرحى بالغ الأثر على الواقعية المتصورة لمسرحيات ماميت. وقد أشار العديد من النقاد إلى مسرحيات ماميت كصور مجازية للحالة الأمريكية أكثر منها تفسيراً حرفيا لأوجه الحياة الأمريكية المدنية. ربما تكمن أهمية التصميم المسرحى فى إشارته إلى أحد التفسيرات. على سبيل المثال إذا كان محل المستعملات فى الجاموس الأمريكى مليئا بالأشياء التى تجعله يبدو كما لو كان جزءا من تيار الواقعية الأمريكية، وإذا افترضنا جدلا برود الإضاءة وأن اختيار الأشياء وطريقة وضعها يوحى بالإهمال القبيح، فإن المسرحية ستبدو كما لو كانت نقداً مجازيا للرأسمالية. وكما رأينا فإن تنويعات البطة تصور بقوة أمزجة وفلسفات مختلفة لدى عجوزى المسرحية. وقد أبرز جيرالد جوتيريز Gerald Gutierrez هذا أكثر فى إخراجه المسرحية لصالح فرقة التمثيل Acting Company بساراتوجا، نيويورك، وذلك من خلال استخدامه لأقنعة غير مكتملة حيث يكشف فيها أفواه الممثلين. لذا بينما بدت هناك واقعية دقيقة فى لكنات ونبرات الرجلين، فإن الإيماءات المجازية

للمسرحية والقاعدة الشكلية للإلهام فيها قد تأكدت فى المشاهد. وفى إدموند بينما يشير النص المكتوب إلى مكان بسيط، فإن إعداد موشر للمسرح يؤكد على ما هو مجازى وتعبيرى أكثر من تأكيده على الأوجه الواقعية للمسرحية. فالممثلون يتحركون حول قطع رئيسية من الأثاث فى مناطق مختلفة من المسرح حسب اختلاف المشهد. وفى الحوائط الخلفية للمشهد يوجد بابان مصمتان، وتشكل الحوائط ثلاثة أضلاع من مربع أسود مخيف. والأبواب المصنوعة من الخشب البنى يمكن فتحها على مصراعيها وإغلاقها مع إحداث ضجة شديدة للإيحاء بفظاظة التأكيد على الخروج والدخول وهى نوع من التهديد الذى يمثل أهمية كبيرة فى المسرحية. وقد كيفت هذه الأبواب لتشكل بعض المفردات التى تمثل صعوبة فى مسرحتها مثل لوح الزجاج المعشق فى الغرفة الصغيرة والذى يثبت أنه نقطة رئيسية فى النزاع بين إدموند وفتاة صندوق الدنيا (٧).

واختلاف النظر إلى الديكور المسرحى يعطى أيضا رؤية شيقة لتفسير المسرحية فى إطار أزمنة وأماكن مختلفة. فعلى سبيل المثال يمكن للمرء أن يتوقع أن يكون للأهمية المجازية لمسرحيات ماميت أثر أكبر من واقعيتها فقط لأن الإيماءات المحلية ربما تكون غير واضحة بشكل مباشر بالنسبة للجمهور الإنجليزى، وكذلك الممثلين الإنجليز مهما بلغت درجة مهارتهم، فهم لا يستطيعون أن يترجموا حوار ماميت بنفس السهولة التى يترجمها الأمريكان. ولكن فى حالة جلين جارى جلين روس فإن الديكور المسرحى قد لعب دورا هاما فى التباين بين التفسيرات. فالتصميم المسرحى الذى وضعه مايكل ميريت Michael Merritt لإخراج موشر لها قد أبرز الواقعية الانتقائية لكلا الفصلين. فى المطعم الصينى لقيت السمة الشرقية القليل من التأكيد حتى بدا الديكور كله ذا نوعية غريبة. أما الفصل الثانى فجاء أكثر حرفية. وقد عمل الديكور الذى أعده هايدن جريفين Hayden Griffin فى إخراج برايدن Bryden للمسرحية بشكل مختلف بعض الشىء. فى الفصل الأول بدا تصميم المطعم أكثر قليلا من العادى ليوحى بنوع من الراحة المستعارة أو يبث شعورا بوجود المرء فى بيته. ولكن مشهده الثانى كان فى مجمله تعبيريا فى وقعه. فالمكتب يطل

على سطح منبسط من الطوب الأبيض، والضوء يسطع على الشرائح المعدنية لنوافذ وحوائط المكتب المنهوب، والمنظر كله يبدو كأنه قضبان قفص سجنت فيه الشخصيات. وقد جاء تصميم جريفين هو الأكثر قوة فى تأكيده على الإيحاءات المجازية للمسرحية.

إن إعداد المسرح يمكن أيضا- أحيانا- أن يطلق الإمكانيات المسرحية غير الواضحة فى النص، أو يحدث تقابلا مع مشاكل النص المسرحى- وإن كانت مسرحيات ماميت نادراً ما تحتاج لمثل هذا النوع من المساعدة. ولكن حدث أن احتاجت له السناجب Squirrels واستعانت به فى عروض شيكاغو. وقد وضع كل من چون باوليتى John Paoletti وماري جريسولد Mary Griswold تصميما مسرحيا يؤكد بشكل مازح بعضا من الصور المجازية بالمسرحية بما يسمح بمزيد من حرية الحركة للكوميديا الجسدية أكثر مما ورد فى النص نفسه. ويضم التصميم عناصر مجمعه من الواقعية فى ديكور يوحى بمكتب ملىء بأشياء متراكمة على غير نظام، منها على سبيل المثال جهاز إشعاع حقيقى يركز على صورة سنجاب يجرى على قدميه الخلفتيين فى ساعة زجاجية، بالإضافة إلى ملابس وماكياچ صممت بأسلوب مؤثر. وقدمت موسيقى ألاريك جانز Alaric Jans خلفية للتصوير والبيزنس داخل هذا الفراغ [٨] . وبالمثل فإن التعامل الصريح مع المشاهد التى تحدث على المسرح وتلك التى تحدث خلفه فى مسرحية حياة فى المسرح مع ما يرافقها من قلب لصورة قاعة المسرح على شاشة السيكلوراما Cyclorama قد أضفت، ليس فقط تماسكا شكليا، بل شعرية على المسرحية التى إذا قرأت قراءة عابرة لأعطت انطباعا بكونها سلسلة من الومضات الخيالية والقصصية. هذا النوع من الإعداد المسرحياإبتكره مايكل ميريت لأول إخراج لموشر.

إن نوعية الديكور المسرحى المستخدم تقرر بالطبع انسيابية العرض لأية مسرحية متعددة المشاهد. فى معظم إنتاج مسرحيات ماميت تسود استراتيجية التقليص للفواصل بين المشاهد وكثيرا ما كان ذلك يميل للتناقض مع الانطباع القصصى الذى تعكسه الصفحات المكتوبة. فى إنتاج ألبرت تاكازوكا Albert Takazaukas بنيويورك لمسرحية الانحلال الجنسى فى شيكاغو على سبيل المثال يأتى المشهد تلو

الآخر دون توقف- ولكن شعورا بالاضطراب يتولد بسبب اختصار الإعداد المسرحى لكل الفجوات بين هذه المشاهد. وقد احتوت العروض الأولى لكل من حياة فى المسرح، وقارب البحيرة، وموتور الماء، و إدموند على خلفيات قلصت من الانطباع الخيالى دون الانتقاص من التضاد فى التقابل بين بعض من أهم المشاهد. وكثيرا ما تزيد عملية إضاءة المنطقة من انسيانية هذا النوع من العروض، وقد استخدمت أحيانا لدرجة أن المشاهد المفردة قد تداخلت. فى إدموند، على سبيل المثال، استخدمت الإضاءة لتخلق شعورا بالدوار وكذلك لتضفى جواً من الحتمية المشئومة التى تعمل فوق مجال عرضية الإنسان وقد أكدت الإضاءة أيضا نمط الدائرية في عرض موشر للفراغ الذى يوحى بالسجن. وقد ولد تسليط كيڤن ريـــــجدون Kevin Rigdon للضوء من كشافات الإضاءة العالية توزيعا باردا منفراً أتى متخلفا بعض الشىء عن الحدث: فالمشهد ربما يبدأ باظلام، وعندئذ فقط يمكن للضوء أن يعطى ما استطاع من إيضاح. ويعادل هذا المسرح الطريقة السينمائية التى يسمع فيها صوت المشهد الجديد قبل ظهوره أثناء الإظلام أو أحيانا حتى قبل أن تخبو اللقطة الأخيرة من المشهد السابق. والنوعية السينمائية للحدث المتضمنة هنا تسرى أيضا خلال مسرحيات ماميت التى يجعل فيها خطين أو أكثر من الحدث فى حالة عمل معا. فى مسرحيته القصيرة ماسح الأحذية Shoeshine، على سبيل المثال، نراه يقتحم ما بين حدثين على نفس القدر من الأهمية؛ وفى جلين جارى جلين روس يثير ما يشبه الفوضى عند إحدى النقاط فى المشهد الثانى فى وقت يكون فيه أربعة أحداث فى حالة عمل (بمعنى إخراج النوايا فى شكل تمثيل)؛ وفى موتور الماء يتزامن تشكيل أطر عديدة للحدث فى الوقت ذاته. وتلاحظ هذه الاستراتيجيات بشكل بارز أثناء الأداء. وتؤكد هذه الاستراتيجيات على أن التوحد مع شخصيات معينة والفزع الأخلاقى تجاه سلوكهم- التقمص العاطفى والنفور البرختى Brechtian- يعملان معا فى المسرح بطريقة معقدة وتراكمية. فالجمهور ليس لديه الوقت ليلقى بحكمه أثناء الفواصل الزمنية بين المشاهد على نمط المسرح البرختى، كما يبدو أحيانا بشكل ضمنى فى الشكل المكتوب للنص.

وإلى حد بعيد، فإن أهم منطقة فى المبادرة الإخراجية عند استيعاب نصوص ماميت هى ما يتعلق بملء وتحديد روح النص. فعلى أحد المستويات يرتبط هذا بالكساء الشرعى لما يبدو أحيانا كهيكل هزيل عديم الفائدة. وهو ما ينطبق على بعض المسرحيات أكثر من الأخرى. على سبيل المثال تبدو موتور الماء عملا مختلفا وهى على الورق. ولكن لا يلبث زيف هذا الانطباع أن يتأكد حيث المعنى وراء السطور المختصرة هو أن المسرحية تتفتح بطريقة أكثر إيحائية على المسرح. والكثير من حياة فى المسرح يبدو مملا ورتيبا على الورق؛ فمشاهد المحاكاة الساخرة التى يؤدى خلالها كل من روبرت وچون أدوارهم من الريبرتوار لجمهور غير مرئى، تبدو أحيانا هزيلة، ومتكلفة وثقيلة الدم. هذه المشاهد فى الحقيقة تعطى المخرجين فرصة رائعة للمحاكاة الساخرة لأنماط الدراماتيرج القديمة والمسرحيات الكلاسيكية ولكن أيضا لأساليب التمثيل والإعداد المسرحى. فمشهد تشيكوف الانطلاقى (المشهد ١١) قد أصبح فى ايدى جوتيريز، على سبيل المثال، مشهداً فصلت فيه الوقفات الطويلة المملة بين مشاكل تافهة بشكل مؤلم تدور حول فتح أو إغلاق النوافذ. وقد تحول المشهد إلى واحد غير ذى صلة ولكن أكثر مرحا فى بطئه بعد أن تخلله عزف رتيب لآلة البالالايكا والأصوات الليلية التى اعتاد تشيكوف أن يمقتها فى إخراج ستانسلافكى لمسرحياته. وقد أقحم جوتيريز أيضا قصة يظهر فيها چون وهو يمزق أحد المخطوطات بطريقة متشنجة وذلك فى محاكاة ساخرة لانتحار تربليف Treplev فى مسرحية النورس The Seagull، وهو ما يمثل نوعا من الفكاهة بالنسبة للمثقفين من هواة المسرح، ربما. ولكن كل واحد من المشاهد الأخرى التى تحاكى مسرحية نويل كاواردNoel Coward ما ثمن المجد؟ What Price Glory، ومسرحيات أونيل O' Neill البحرية موت دانتون Danton's Death و رجال فى الزى الأبيض Men in White، يقدم كل واحد من هذه المشاهد فرصة أكثر شمولية وصخبا للمحاكاة المسرحية الساخرة مما يبدو على الورق. وهكذا تنطوى نظرية الحد الأدنى عند ماميت- كما هو عند أى كاتب مسرحى من الطراز الأول- على أنواع من المواقف يأتى فيها العرض فضفاضا ثريا بالرغم من أن النص يبدو مقتصداً.

إن تحديد معنى النص عند ماميت كثيرا ما يقرر كيفية تفسير الجمهور لأى مشهد هام. فى هذه الحالات على المخرج أن يهتم بنية الشخصية المتحدثة، بمعنى وإيقاع كلماتها؛ بل والأكثر إشكالية، أن يكون مهتما بقصد وشعور الشخصية المستمعة أو الصامتة.

تحدث ماميت بخفة عن محاولاته لوضع نظرية المجال الموحد Unified Field Theory فى المسرح. إن التحدى الذى يجده الجمهور فى ستيعاب ما يرمى إليه المتحدث يعتمد بشكل كبير على بلوغ الإيقاع الصحيح للحديث فى العرض. ككاتب مسرحى... ما يراه المرء كواحد من أفراد الجمهور هو قصد الممثل... بل إن أكثر من سماع الكلمات هو ما يراه من نية الممثل كإنسان؛ فما نراه فى أى إنسان هو النية الحقيقية وليس الطلاء بل ولا ما يحاول إقناعنا بتصديقه، وليس محاولته للتلاعب بنا، بل قصده الحقيقى، وأن النية الحقيقية للشخص دائما ما تتجلى تعبيرا فى إيقاع حديثه. لذا... تستطيع... أنت أن تتصور النية من خلال التصور الصحيح لإيقاع الكلام (٩). هذه النظرية تفسر جزئيا هتمام ماميت الشديد بالبناء الإيقاعى للحوار، والتكرار، والإلقاء المتزامن، والتداخل، والمقاطعة أثناء الكلام، والجمل المبتورة، وغرائب النطق، وإقحام الأصوات التعجبية غير اللفظية فى وسط العبارات. وتوحى النظرية أيضا بأن إيقاع الجمل ربما يكشف النوايا التى تتعارض والمعنى الصريح للكلمات. ولكى يكشف الصوت والإيقاع عن قصد شخصية ما، فلابد إذن أن تترجم الإيقاعات بدقة فى الأداء وهو ما يعنى الانتباه للعلامات الديناميكية من جانب المخرجين والممثلين بما يشبه الانتباه الشديد للموسيقيين عند أدائهم لقطع من مؤلفات شنبرج Shoenberg أو إليوت كارتر Elliott Carter. ويعى ماميت أنه لا يمكن ضمان ذلك. بل إن القارىء اليقظ واللبيب معرض لأن يفقد متابعة الإيقاعات التى تتخلل الكلمات والجمل المكتوبة. وطبقا لمبادىء ميزنر Meisner وماميت فى التمثيل، فإن المؤدى يعيش اللحظة، وتتأثر إيقاعاته بكيفية رد فعل شركائه فى المشهد. وأحيانا ما يكون هناك صعوبة شديدة، فى نصوص ماميت، فى استنباط نوعية رد فعل شخصية ما تجاه شخصية أخرى أكثر تسيداً وحديثاً أو كيف

يمكن تلقين ذلك للمتحدث وبالتالى التأثير على إيقاعاته. وربما لا يتأكد وسط مجموعة من الشخصيات من هو مستمع ومن ليس بمستمع أو ما إذا كان المتحدث واعيا بردود الفعل. هذه الألغاز يمكن أن تبقى بلا حلول حاسمة مع قراءة المسرحية أو سماعها فى عرض إذاعى؛ ولكن لابد من حلها بطريقة أو بأخرى عندما تعرض المسرحية على خشبة المسرح ومن خلال طبيعة الأداء المسرحى نفسه.

ويمكن للمشكلة أن تتضح بشكل أكبر خلال المسرحية القصيرة برير دى شيين Prairie du Chien (١٩٧٩). الفكرة الرئيسية هنا والعامل الحاسم يتمثلان فى قصة تروى وتسمع (أو لا تسمع) بواسطة الشخصيات الأخرى الحاضرة فى المكان. هناك خطان من الحدث يسيران فى تزامن واحد فى عربة القطار الذى يمر ليلا بولاية ويسكنون. فى أحد هذين الخطين ينسج أحد الشخصيات لأب شاب يرافقه طفله النائم حكاية عن الغيرة الجنسية وجريمة قتل وأشياء خارقة للطبيعة. فى الخط الأخر رجلان يلعبان الورق، وفى النهاية يتهم أحدهما الآخر بالغش فى اللعب وتطلق حينئذ طلقة رصاص. فإذا كنا نقرأ المسرحية (أو نسمعها عبر الراديو) ربما نستنتج أن حكاية القتل والغيرة قد أثرت على المقامرين وأوحت إليهما بإتيان نفس النوع من العنف الذى سمعا له وصفا. ولكن لم يكن هذا هو الحال فى عرض موشر على المسرح. وأهمية القصة وحاكيها لا تمثل محوراً كما توحى بها الكلمات وحدها، ولكنها تعززت بوضوح الحقيقية المشهدية المحيطة. فى هذا العرض لم يكن للقصة أى تأثير على النهاية العنيفة للعبة، بل لم يكن اللاعبان يستمعان إليها. فالعنف فى الحكاية وكذلك فى اللعبة لم يحدث إلا لكى يبرز نفسه فى كليهما وفى الوقت ذاته– وهو ما جعل المسرحية بشكل ما أكثر إزعاجا.

ولكن هناك العديد من اللحظات فى مسرحيات ماميت يكون فيها رد الفعل من قبل الشخصية الصامتة عاملا حاسما وحيويا فى تقرير ما إذا كان المشهد، أو حتى المسرحية كلها إيجابية فى نتيجتها أم سلبية. ولنتأمل المشهد الذى يحاول فيه دان إيقاظ دب فى الانحلال الجنسى فى شيكاغو. فهل كانت دب نائمة عندما كان دان

يحاول التقرب منها؟ هل كانت مستيقظة ولكنها تتظاهر بالنوم؟ هل كانت نصف مستيقظة؟ وماذا كان رد فعلها قبل أن يلقى بجملته الأخيرة التى قال فيها هل أيقظتك؟؟ أو لنتأمل رد فعل روما تجاه حكاية الصفقة الكبيرة التى عقدها ليفين فى الفصل الثانى من جلين جارى جلين روس. فماميت يصرح بأنه لم يقصد أن يجعل استحسان وتصديق روما لليفين عند هذه النقطة يتسم بأى نوع من المرواغة الزائفة(١٠). ولكن ليس هذا بواضح فى النص- ويمكن للمخرج أن يختار أى موقف يتخذه روما. إن فهم مسرحيات بكاملها يمكن أن يتوقف على فهم هذه النقاط الغامضة- وعلى الحلول التى تقدمها مختلف رؤى الإنتاج لها. ففى قارب البحيرة، على سبيل المثال، يمكن أن يساعد رد فعل ديل Dale تجاه سعادة چو Joe بعودة الطباخ المفقود على أن يجعل من المسرحية تجربة سعيدة أو كئيبة بالنسبة للجمهور. وكما رأينا فى إدموند، يشدد موشر على الأوجه الإيجابية للحظات الأخيرة لإدموند مع السجين الزنجى حيث كلاهما فى غمرة السكينة والانسجام كما تشى بذلك إيقاعات حوارهما والقبلة الأخيرة التى يتشاركانها. فى الشال يجرى التأكيد على التلوين الإيجابى فى اللحظات الأخيرة بين چون والفتاة (أ). فى لم الشمل لا يتأكد من النص وحده نوع النفوذ الذى يمارسه برنى على كارول- سواء أكانت تستمع إلى حكاياته التأملية بإحجام أو ببرود أو بضيق صدر أو بأى طريقة أخرى. وقد جعل إنتاج موشر المسرحية تبدو أكثر إيجابية مما تبدو عليه على الورق. واستميلت كارول لناحية والدها بفضل قصص الأخير، ودفاعه عن نفسه، وحججه ومحاولاته لأن يكون صادقا معها. فى توجيهه للينداى كراوس Lindsay Crouse، يشير ماميت إلى أنه أثناء المشاهد التى تستمع فيها إذا كانت الإجابة داخله فإن ذلك يعيد إليك الحياة. وإذا كانت داخلك أنت فإنها تؤدى بك إلى الموت(١١).

ومع كل المشاكل التى يسببها هذا النوع من الغموض فى نصوص ماميت للمخرجين والنقاد، فإنه يظل ذا صفة إيجابية. والتنويعات التى تنجم عن اختلاف التفسيرات يمكن أن تؤدى إلى تنوع فى الإنتاج، وهى إحدى الخصال البارزة للمسرحيات الثرية حقا.

ولكن الجاموس الأمريكى اجتازت هذا الاختبار بالفعل. وعلى مدى حياتها القصيرة فإن تاريخ المسرحية يثبت أنها قابلة لمختلف التفسيرات- كذلك ستخضع مسرحيات ماميت الأخرى الرئيسية لقراءات إخراجية مختلفة على وجه التأكيد. وطبقا لميل جاسو Mel Gussow، فإن مختلف أنواع الإنتاج البارزة باللغة الإنجليزية للمسرحية فى شيكاغو، ونيويورك، ونيو هاڤن ولندن بين عامى ١٩٧٥ و ١٩٨٣ كانت متميزة بأسلوبها الخاص- وينطبق ذلك بحق على نوعين من إنتاج المسرحية على مسارح برودواى: أحدهما هو إنتاج أولو جروسبار Ulu Grosbard عام ١٩٧٧، والآخر هو لأرڤن براون Arvin Brown الذى بدأ فى نيوهاڤن عام ١٩٨٠ واعتلى برودواى بعد ذلك بثلاث سنوات.

العديد من الحلول الإخراجية المرتبطة بالمناظر المسرحية، والتمثيل، والإيقاع، وتفسير المعنى الكامن للنص، والنغمة ولدت رؤى مسرحية مختلفة فى جلها وإن كانت جميعها أمينة فى التزامها بنص المسرحية. والفكرة الرئيسية لكل إنتاج، كما يعتقد جاسو، هى أن الممثل يلعب دور العامل المحفز الذى يلعبه تيتش Teach. فروبرت دوڤال Robert Duvall يصور تيتش كسفاح مريض بجنون العظمة يصارع منذ البداية ليحتوى دوافع الإنفجار لديه. وفى تصميمه لمحل المستعملات يحوله سانتو لوكاستو Santo Loquasto إلى رمز قاس وخطر لحطام الرأسمالية. فقد جاءت ذروة المسرحية مخيفة فى عنفها، كما أن مسحة السخرية فى ابتهالات تيتش أثناء تحطيمه لمحل المستعملات لا تكاد تحس. وعلى النقيض من ذلك أكد براون Brown على الكوميديا ذات المسحة العبثية التى تتخلل كثيرا من أجزاء المسرحية: وذلك فى العناصر الساكنة غير الخطية، وفى الإحساس بانحراف فى الخطط عن مسارها المرسوم، وفى الأحداث التى تأتى فى غير محلها وتنطوى على عواقب تافهة وقاسية. وقد بدأ هذا الإنتاج مساره فى مرحلة الانطلاق من مسرح لونج وارف ثييتر Long Wharf Theatre. وكما صوره آل باتشينو Al Pacino، فقد بدا تيتش ضائعا منذ البداية فى حلم عقيم، وظهر كرجل فى محنة، رجل أشعث سهر ليالى طويلة يحلم بالصفقات(١٢). وقد بدا محل المستعملات كما صممته مرجورى

بـرادلـى كـيـلـوج Marjorie Bradley Kellogg فـى غـالـبـه كـبـيـت غـريـب للشخصيات أكثر منه صورة مجازية مخيفة عن الرأسمالية المنحطة. وأخيرا ظهر عنف الذروة فى معظمه كإشارة طقوسية للهزيمة، مع التأكيد بقوة على السخرية، أكثر منـه ثورة عاطفية على الفشل فى تنفيذ الجريمة المخطط لها وفى بلوغ الصداقة المنشودة. وقد امتدحت المسرحية بهذا الشكل على أنها كوميديا أمريكية كلاسيكية.

وتوضح موتور الماء Water Engine هذا البعد الخاص والخادع الذى يصبح فى حالة عمل عند تنفيذ مسرحيات ماميت على خشبة المسرح. فشكل ومضمون المسرحيات يزخران بالسمات الجدلية الواضحة فى أعمال ماميت. ومع ما يبدو عليه النص من اقتضاب إلا أن الإنتاج يثبت احتواءه على أرضية للتوسع المسرحى الضرورى والرائع. فالإطار الشكلى للنص يحمل إمكانيات مسرحية كبيرة حتى لو بدا على الورق محكم الشد والتخطيط. و موتور الماء هى خلاصة مسرحيات ماميت من حيث المضمون. فهى تنسج مع البيزنس توابعه من الضغوط التى تؤدى إلى محو الثقة، مع إمكانيات المشاركة فى إطار من علاقة المعلم وتابعه، وكذلك مع التوترات التى تسببها الضغوط الجنسية.

وحكاية موتور الماء ومخترعه كانت فى الواقع حلقة فى مسلسل إذاعى يسمى قرن التقدم The Century of Progress، كان يبث من إستوديو إذاعى عام ١٩٣٤، وهو العام الثانى لـ معرض شيكاغو الدولى Chicago World's Fair. وهكذا تكون وسيلة المسرحية داخل المسرحية فى حالة عمل، ونحن- جمهور العصر الحديث- نعامل كجمهور فى إستديو إذاعى عام ١٩٣٤ ونشاهد ميلاد إبداع روائى، ونستأثر بامتياز الاطلاع على المكيدة من الخلف كما أننا نتواطأ فى التستر على الحيل التى تولدها البيئة الإذاعية. وبتهذب أكثر، فنحن مدعوون لمقارنة روح العصر السائدة فى زماننا بتلك التى كانت تسود الثلاثينيات دون أن نشتت أذهاننا بما هو واضح من المحاكاة الساخرة أو الحنين إلى المعسكرات.

والحكاية تدور حول طموح وقدر تشارلز لانج Charles Lang، عامل مكبس التخريم الذى يقوم بوظيفة أخرى هى وظيفة مخترع. فهو يبتكر محركا ميكانيكيا يعمل بالماء. يتصل لانج بالمحامى جروس Gross للحصول على براءة الاختراع. يحوله جروس إلى أحد أصدقائه، وهو ممثل لمجموعة مصالح تجارية خبيثة لا يلبث أن يسعى لشراء الاختراع كلية لمصلحتهم الخاصة. عندما يتحداه لانج، يختطفون شقيقته ويطالبون بخطة الاختراع كفدية لإطلاق سراحها. حتى الشرطة تبدو وكأنها قد تحالفت معهم. ولكن لانج بحافز من مزحة وردت فى أحد الخطابات الدورية والتى تؤكد على أن كل الناس مترابطون، يبعث بخطة الاختراع عن طريق البريد إلى الشاب برنى Bernie الموهوب علميا وهو ابن أمين المستودع المحلى. يتلقى برنى الخطة بينما يعثر على كل من لانج وشقيقته مقتولين بوحشية فى ووكيجان.

تسلك الحكاية خطا رفيعا بين التفاؤل والتحرر من الوهم بشكل ساخر ويبدو التحرر من الوهم متسيدا على الورق خاصة عند التحقق من إيحاءات التشخيص. والحكاية هى توضيح لفكرة أن المصالح التجارية قد حرمت البشرية من الفوائد الإيثارية لبعض الاختراعات المذهلة بسبب سعيها للتربح. كما تعطى مثالا على التهور المدمر للبيزنس بدرجة مباشرة أكثر مما ورد فى جلين جارى جلين روس.

ويتصالح لانج مع نفس الحلم بالنجاح فى البيزنس الذى سبق أن حطم كل من هم على شاكلة تيتش وليڤين فى العالم. ففى البداية تداعبه وأخته أحلام الثراء من وراء الاختراع، وعناده الشديد من البداية فى الحيلولة دون السماح لأى شخص آخر بمشاركته الأرباح المتوقعة ينبع بدرجة كبيرة من معتقداته عن الملكية الشخصية ولا تأتى سذاجته تلك من طهارة أخلاقة بقدر ما هى نابعة من أنانيته وصبيانيته، وهى خصال تأكدت فى علاقته مع أخته ريتا Rita. وتشكل مشاهدهما معا عودة للصفات السلفية فى علاقات الذكر بالأنثى التى وردت فى الانحلال الجنسى فى شيكاغو، و الغابة حيث تولى ريتا أخاها تشارلز لانج عناية الأم مع هوس مفرط يوحى بأنهما عاشقان غير منسجمين أكثر من كونهما أشقاء. (فى إنتاج شيكاغو الأول للمسرحية،

كانت ريتا فى الواقع رفيقة تشارلز وليست أخته) . ويؤمن لانج بسذاجة بتكامل قانون الصفقة الذى من المفترض أن يكون محل تطبيق فى مجال البيزنس والذى تصوره المسرحية على أنه مجرد زيف. ومثل شخصيات الجاموس الأمريكى، لا يستطيع لانج أن يميز بين الصداقة والبيزنس، مثل لينك Lingk الأضحوكة فى مسرحية جلين جارى جلين روس الذى يسعى لبلوغ تلك الصداقة فى غير موضعها . فهو يدعو جروس Gross صديقا بعد لقاء واحد، وعلى نفس النسق يخلع جروس على زميله الخائن صفة الصداقة وذلك فى معرض عزفه على وتر السذاجة عند لانج لكى يبقيه على غفلته . ولكن لانج يؤمن بما لاختراعه من منافع للإنسانية- ويبدو هذا مبررا كافيا لمراهنته على حياته وحياة شقيقته، كما أنه مبرر أيضا لعدم أمانته . فقد جهز معمله بالكامل بأجهزة ومعدات استعارها من الشركة التى يعمل بها . لذا فالإيثارية هنا ترتبط بشكل لافكاك منه بما يطلق عليه العامة حلم الجشع الأعظم الذى يسم أمريكا .

ومع هذا يتخلل المسرحية قدر كبير من التفاؤل، وقد تأكد هذا الجانب فى إخراج ستيڤن شاشتر للمسرحية لصالح جوزيف باب Joseph Papp وذلك على المسرح العام Public Theatre فى يناير من عام ١٩٧٨ . وأخرج شاشتر أيضا أول عروض المسرحية بشيكاغو لصالح مسرح سانت نيكول فى العام السابق، وهو نفس النسخة من الإخراج التى عرضت بجنوب المدينة على مسرح بلايماوث Plymouth فى مارس ١٩٧٨ ، وأعيد إحياؤها عام ١٩٨٥ على خشبة القاعة الرئيسية لمسرح جودمان ثيتر Goodman Theatre.

وقد أتاح إعداد المناظر المسرحية الذى قام به چون لى بيتى John Lee Beaty، وكذلك توظيف شاشتر لها، أتاح ذلك تدريبا مثيرا على ممارسة التعليق الاجتماعى وأيضا إشراك الجمهور. فقد بدأت الأمسية بوسيلة تذكر الجمهور بازدواجية مهمته، حيث إنه بالإضافة لكونه جمهوراً للمسرحية فهو يلعب أيضا دور جمهور ستوديو إذاعى فى عام ١٩٣٤ . وعلى مدى زمن المسرحية كان الجمهور يعى تماما أنه يحظى بمزايا خاصة- فيطلب منه من خلال إشارة معينة أن يصفق وأن يشارك مع الأستوديو فى خلق حقيقة خيالية، ولكنه ذكر فى الوقت ذاته بأنه جزء من

قاعدة أعرض من الجمهور الذى سيستدرج من خلال وسيلة الراديو لكى يتقبل الحكاية على المستوى الأبسط للتظاهر بذلك. والتواطؤ الساذج الذى يطلبه المذيع المتحمس كولن ستنتون Colin Stinton فى المادة التقديمية التى لم ترد فى النص المكتوب جعل الجمهور على وعى منذ البداية بالاختلاف النغمى بينه وبين عصر كان أقل تحرراً من الوهم والخيال. وكذا فعلت آنى هات Annie Hat فى سلسلة اللقطات الغنائية التى واكبت المستوى السائد فى الثلاثينيات ووضعت فى لغة تتسم بالأمانة التاريخية، وذلك قبل البداية الحقيقية لإذاعة موتور الماء (فى عروض برودواى اضطلعت المسرحية التقديمية القصيرة السيد سعادة Mr Happiness بنفس المهمة ولكن بموارية أكثر).

حينئذ كان الجمهور قد استوعب إيحاءات التصميمات المسرحية التى ابتكرها كل من بيتى وشاشتر: وهو توفيق مثير بين الاكتفاء بالحد الأدنى وشىء أكثر اتساما بالإيحائية الشعرية. فالبساطة المجردة لمنطقة التمثيل، بما تحتويه من الطاولات ومكبرات الصوت، قد أحدثت توازنا مع السحر الذى أضفته تفاصيل الخلفية الظليلة لغرف المؤثرات الصوتية ومفاتيح التحكم. وقد مزجت الديكورات بين زخارف الأستوديوهات الإذاعية الاستعراضية فى فترة الثلاثينيات وبين تلك الخاصة بالمسرح. وأعد المسرح أساسا ليكون بمثابة أستوديو إذاعى مع إحاطة جزئه الخلفى بالزجاج. فهناك ظلان لشخصين بديا وهما منهمكان فى تشغيل أقراص على لوحتى مفاتيح سلطت عليهما أضواء خافتة بينما ترى أعلاهما ساعة حائط تبين الوقت الحقيقى وفوقها علامة على الهواء مباشرة تعطى ضوءا أحمر عند الضرورة. وإلى اليمين تقف غرفة المؤثرات الصوتية الصغيرة مع ميكرفون ذى ذراع قابلة للتطويل والتقصير ليتابع الممثلين حيثما ذهبوا فى الإستوديو. وبداخل الغرفة هناك رجل بجانب أجهزة الصوت المركبة بطريقة بارعة والتى ليس لها علاقة أحيانا بالأشياء التى من المفروض أن تقلد أصواتها. وتتألف منطقة العرض من ثلاثة مستويات. فبموازاة الجمهور إلى اليسار قليلا من الوسط وعلى المستوى الأسفل كان هناك مائدتان طويلتان ملحق بكل منهما مقعدان، وميكروفون مثبت على طاولة فى الجانب

الخلفى. وباقى مساحة هذا المستوى خالية، بالضبط مثلما كان المستوى الأوسط الضيق والمستوى الأعلى الأوسع. وقد اكتسبت هذه المستويات تحديدها المكانى خلال الأداء. ومثل المستوى الأعلى منطقة المصعد (إلى اليمين من المسرح)، ومستودع والد برنى (إلى اليسار). وفى مستوى القاعة إلى اليسار من المسرح جلس ألاريك جانس Alaric Jans على آلة الأرغن. وقد ساعد استخدام الميكروفونات- ذراع التطويل، الميكروفونات المثبتة على الطاولات والميكروفونات المثبتة على أعمدة- على تعيين أماكن وسط فى مواقع أخرى. فسرد حكاية الخطاب الدورى يحدث أمام ميكروفون الطاولة فى ظل توزيع منخفض الزاوية للضوء والعتمة. وقد بدا تأثير التقاليد الإذاعية واضحا فى التناقض فى الأزياء وفى التشخيص: فالزى والمظهر الجسدى الذى يظهر عليه الممثل أو الممثلة من شأنه أن يأتى بشخصية مختلفة عن تلك التى وردت فى النص.

والتصميم المسرحى قد وضع من أجل تأمين الانسيابية التامة فى بناء المسرحية لتيسير العبور بين التقاليد الإذاعية وتلك المسرحية. بل إن سرد الخطاب الدورى الذى يوحى بارتداء الخزعبلات أقنعة القدر، قد تكامل عضويا مع الوسائل الشكلية الأخرى للمسرحية. فما بدا على الورق كتداخل مقحم بين أزمنة وأماكن وأحداث مختلفة، قد أنجز فى هذا الإنتاج بسهولة ودون ترقيع. وحفظت التقاليد برفق التوازن بين الحكاية المختلفة وبين البراعة وراء بنائها، وأوحت بأن أى تقليد فى التشريع والاتصال يتأثر بالتكونولوچيا السائدة أثناء حقبة تاريخية ما. ومن خلال معالجته الخاصة لهذه التقاليد يدعونا ماميت لأن نتأمل فى الحقيقة القائلة بأن كل الحكايات ما هى إلا تصرفات متواطئة مع زمنها وأنها قابلة للاستعانة بها مرة أخرى وأيضا للتنقيح- وأننا يمكننا أن نخضع الاتجاهات المعاصرة، والحكايات المعاصرة التى تولدت عنها لنفس النوع من التوفيق. هذه العملية تشبه ما أطلق عليه بريخت لفظ التأريخ Historification- وهى إدراك أن الحاضر ما هو إلا حقبة تاريخية أخرى خاضعة للتحليل، والتشخيص والتصحيح. ولكن الاختلاف عن بريخت يتمثل فى التجنب التام للدعاية السياسية، وفى السعادة التى تمنح للجمهور عبر إستراتيجية وضع تقاليد التجسيد من خلال وسيلتين مختلفتين وفى تزامن واحد.

عندما نتفحص كيفية تحديد شاشتر للنص والمعنى نجد أن ذلك كان لديه وثيق الصلة بقيادته التنسيقية لمجموعة المؤثرات الصوتية والموسيقى. كذلك كانت درجة تقديمه للتقاليد الإذاعية فى لحظة ما وما إذا كانت متوازية أو متعارضة مع النص، كانت ذات أهمية خاصة. وتتضمن تلك المؤثرات الصوتية صوت الموتور غير المرئى، والقطع الموسيقية الدينية للأرغن ذى القصبات الطويلة التى تؤكد مثالية لانج، والنغمات الغليظة النابضة التى توحى بالشر والأذى، وصوت التليفون المتقطع الذى يوحى بأصوات قد فقدت طبيعتها، والرباعية الوترية التى تذكر بالتفاؤلية الكوبلاندية، نسبة إلى كوبلاند Copland.

وقد أضحى الناتج الجمالى للإستراتيجية المشهدية والإخراجية واضحاً بالتدريج. وبينما تمضى المسرحية يصبح المرء أكثر اندماجا مع القصة وأقل وعيا بالتقاليد المشتتة فى تجسيدها. فى الوقت ذاته يتناقص توظيف المؤثرات الصوتية والموسيقية الإرشادية والاستخدام البارع للفراغ الذى يوحى بالاغتراب. مع نهاية الفصل الأول تكون عملية إضفاء المعنى وإبرازه، خاصة فيما يتعلق بالإدراك والكشف، قد حققت ذاتها كمنهج فعال فى جذب الاهتمام التام، وتبقى أصداء هذه العملية محسوسة على مدى الجزء الأعظم من الفصل الثانى. والشىء الأهم الذى جعل من هذه اللحظة ذروة هو إدراك لانج بأن جميع الناس مترابطون. ففى اللحظات عظيمة الأهمية، عندما تنبلج حقيقة لازمنية خلال ثبات تفاصيل وقت معين وتقاليد وسيلية، يعرض شاشتر هذه اللحظة مباشرة– فلا مؤثرات صوتية، ولا موسيقى ولا حركة: يتوقف الصوت الأعلى. يتوقف الممثلون. يقرأ المنادى: من ذا الذى يدرك القوة الحقيقية للروح الإنسانية؟ إن معتقدات المرء لتجلب له كثيرا من الخير والألم والتعاسة. فالثروة العظيمة والشهرة بعيدتا المنال. إن الحضارة كلها تقوم على الثقة. كل الناس مترابطون. لا يستطيع إنسان أن يطالب بما استرده آخر.

لانج : ماذا ؟

المنادى :.هل أخطأت ؟

لانج : هلاً تفضلت بقراءة هذا الجزء مرة أخرى ؟

(وقفة)

المنادى : بكل سرور .

(وقفة)

كل الناس مترابطون

لانج : نعم ، نعم .

المنادى : لا يستطيع إنسان أن يطالب بما استرده آخر.

إن القوة التى أضفيت على هذه اللحظة من خلال التقديم البسيط قد انتقلت إلى الانقلاب التالى. فبينما يهدد المحامى لانج للمرة الأخيرة، يقدم المذيع فى بجهاوس هيل Bughouse Hill صورة لتحقق النبوءة عندما تبدأ أمريكا بلوغ قدرها الحاقد كعالم جديد. فرئيس الجلسة، أملا فى أن يجد أى دفع، يسأل: هل يريد أحد أن يقول شيئا؟ هل يريد أحد أن يتكلم؟ ولكن تأتى الإجابة على كل سؤال فى شكل صمت مطبق وهو ما يوحى بفراغ من العجز الأخلاقى، عجز مثبط كذلك الذى ينحدر من الجاموس الأمريكى بعد صرخة تيتش أثناء تحطيمه للمحل قائلا ليس هناك شىء.

فى اللحظات الأخيرة أطاح شاشتر بالمسرحية بعيدا عن الظلام. فساعى البريد الذى دخل لتوه يسلم الأب خطابات، هذه الخطابات مقلدة. ثم يتجه صوب برنى ويقول: يبدو أن لدى خطاباً لك أنت أيضا، والخطاب الذى يتلقاه به الخطط الحقيقية. يتضمن نص المسرحية سطوراً فى آخرها تعزيز لتفاؤلية هذه اللحظة، كما توحى بأن الخطط لن تعيش، حتى أنه بين طوايا المخطوطات المتهرئة والقذرة التى أسىء تخزينها فى خزائن الكتب المستعملة تسكن بقايا هذه الحضارة وحضارات أخرى. علم غامض فى حالة تحول من صعوبة المنال إلى الخفاء بينما نحن مستمرون فى

اندفاعنا. إننا نعرف أن ذلك حقيقي. ولكن شاشتر يقدم لحنا لطيفا مصاحبا بموسيقى الكمان المواسية التي يعزفها ألاريك جانز Alaric Jans. وقد حيدت الموسيقى أهمية الصوت التالي للخطاب الدوري بما تحمله من معادلة صعبة بين الترابط الإنساني والحيل الخرافية. يستمر برني في التحديق في الخطط، ثم يقرأها أخيرا ويعلن المنادي نهاية المعرض اليوم وأن التذاكر لدى الجمهور يمكن استخدامها أيضا في الغد.

في النهاية يذكر الجمهور بدوره كجمهور عام ١٩٣٤ وكجمهور معاصر، وكذلك بالفارق بين الحقبتين. وكانت النتيجة هي خلق نوع من القلق. ويتمنى المذيع وبنفس الصوت الواثق العذب الذي جاء به في بداية المسرحية، يتمنى لجمهور عام ١٩٣٤ ليلة سعيدة ودافئة. هذه الرواية بدورها قد فجرت وأعيد وضع الجمهور في دور جمهور معاصر عندما خرج الممثلون ليتلقوا تحية النهاية التقليدية، مما أزال حاجز الزمن. استطاع ماميت بمساعدة مخرجه مرهف الحس أن يؤدي رواية على غرار روايات بيتلهايم على المسرح وفي الوقت ذاته أن يكشف عن بعض من مرواغاتها وتضارياتها البنائية.

يدور في معظم مسرحيات ماميت صراع بين توجه إيجابي نحو الاتصال وتحرك سلبي صوب الانعزال الذي تشجعه روح البيزنس المدمرة. ولكن عندما تعتلي المسرحيات خشبة المسرح فإن الجانب الأول من الصراع هو الذي يبرز بشكل أكبر. في نظرية ماميت عن التمثيل يقوم أساس التكنيك المفضل لديه على أداء الممثل في اللحظة واستجابته الصادقة للدافع الذي يأتي من الممثلين الآخرين. وربما يكون من البديهي أنه في أي إنتاج لأية مسرحية يميل الحضور الجسدي للممثلين إلى تأكيد الجانب الاتصالي حيث يتفاعل الممثلون معا في الأداء- وحتى لمسة التصميم على عدم الاتصال تنطوي على استعراض لعمل جماعي. وهذا مجرد جزء من ذاك البعد الإضافي الذي يدركه بيتي Beatty في مسرحيات ماميت عند عرضها.

(8)

ماميت فى محيطه

Mamet in Context

عند إجراء دراسة تمهيدية عن ماميت لابد أن تلقى مسرحياته الرئيسية الاهتمام الأكبر. فماميت يحظى بموهبة فنية متعددة الجوانب. وقد حان الوقت لأن نكمل الصورة بنظرة سريعة على أعماله الأخرى. فهناك مقالات نقدية ومقالات صحفية من آن لآخر، ومعالجات لمسرحيات كتبها آخرون، ومسرحيات للأطفال بالإضافة إلى أعمال جارى إنجازها. والأهم هو وجود مسرحيات قصيرة معينة واسكتشات كان مصيرها الإهمال المسرحى النسبى بسبب قصرها أو لما تفرضه من التزامات على الجمهور. وعلينا أيضا أن نأخذ بعين الاعتبار مكانة ماميت فى إطار المحيط الأرحب للدراما والمسرح على الرغم من أنه فى تلك المرحلة من حياته العملية لا نستطيع أن نبلغ إلا تقييما وقتيا.

تُلْقى مجموعة مقالات ماميت المعنونة الكتابة فى المطاعم Writing in Restaurants ضوءا قيما على أغراضه فى مسرحيات بعينها وعلى أعماله إجمالا. وفى معظم الأحيان تتناول هذه المقالات القضية الأعظم، وهى الانحراف فى المجتمع، بالإضافة إلى الموضوع الذى يتكرر كثيراً وهو هوس الأمريكيين بالبدع الجديدة وبكل ما هو زائف. وتنحو العديد من المقالات منحى تعليميا صريحا محفزا، ولكنه لحسن الطالع غاب عن المسرحيات نفسها.

من بين الأعمال التى عالجها ماميت عن كتاب آخرين مسرحية بيير لاڤيل Pierre Laville النهر الأحمر Le Fleuve rouge (١٩٨٣)، ومسرحية تشيكوف بستان الكرز The Cherry Orchard (١٩٨٥) اللتان جاءت معالجتهما مخلصة للبناء والموضوع الأصليين ولكن فى حالة تشيكوف جاءت أقل أمانة فى النغمة والحديث. فالنسخة المعدلة لماميت عن بستان الكرز غيرت النمط الاتساقى

للترجمات والمعالجات السابقة مثل تلك التى قام بها دافيد ماجارشاك David Magarshack وستارك يونج Stark Young. فما يعتبر فى كثير من الأحيان إخلاصا زمنيا للنغمة والمزاج قد رفض من أجل الإفساح لنغمات أكثر معاصرة. فالحوار قد تفكك إلى جمل مختصرة وإيقاعات صارمة، كما تجلت بصمات ماميت المتميزة من الاضطراب اللغوى، والتكرار، وحذف أدوات الربط، والتلعثم، والوقوف والصمت عند لحظات الانهيار. وتكاد دقائق التميز الاجتماعى التى وردت فى الأصل تتلاشى فى معالجة ماميت. ولكن ماميت يرى أن المسرحية تدور حول رغبة جنسية لم تتحقق أكثر من تناولها وجهات نظر طبقية متعارضة [(١)]. وقد جاءت نسخة ماميت من المسرحية آسرة- ولكنه فى معرض إزالته لبعض البريق القديم من التحفة الأصلية ربما يكون قد أزال أيضا جزءاً من الطلاء.

أما المسرحيات الثلاث التى كتبها ماميت للأطفال فقد جاءت، وبطريقة حيوية، خالية من اللغة الطنانة والحميدة والمناصرة التى غالبا ما تتصف بها مثل هذه المسرحيات، وبالفعل خرجت مناسبة للآباء كما هى مناسبة للأطفال. كما أن جميعها تضمنت سرداً معقداً وأخلاقيات حرية بالروايات الجيدة. وتتيح المسرحيتان الأوليان فرصة ثمينة لعرض مسرحى هزلى يفيض حيوية ومرحا.

الشاعر والأجرة The Poet and the Rent هى حكاية مجازية مرحة عن الفنان فى المجتمع. وتحكى المسرحية عن شاعر يسمى دافيد يمر بسلسلة من المغامرات المضحكة فى خضم صراعه للحصول على ٦٠ دولاراً هى قيمة أجرة السكن الذى يأويه. وبعد أن يرفض عرضا للعمل فى الإعلانات لدى إحدى وكالات الدعاية مقابل ٤٠ ألف دولار، يكافأ دافيد فى النهاية بأن تدفع له أجرة عامين حتى يستطيع الكتابة.

انتقام باندا الفضاء The Revenge of the Space Pandas أو بنكى رودتش والساعة ذات السرعتينBinky Rudich and the two-speed Clock تهجو برفق عروضا تليفزيونية مثل عرض رحلة النجوم Star Trek. فالبطل وصديقته فى اللعب وخروف قذر اسمه بوب ينتقلون معا إلى كوكب على بعد خمسين سنة ضوئية من الأرض على متن ساعة ذات سرعتين من اختراعهما. تعمل الساعة طبقا

للوقت الحقيقى وكذلك لما يشبه الزمن الأبدى. لذا فهى وسيلة للهروب مما هو أرضى وأيضا للسفر إلى عالم أكثر إثارة. وقد أطلق على الكوكب اسم كرستڤيو Crestview لأن سكانه كانوا يعتقدون أنه سيكون محل جذب للمستثمرين. ولكن تبين أن الكوكب مسكون من قبل حيوانات الباندا العملاقة، اثنان منها يسميان بوفى Buffy وبوتس Boots وطاغية يسمى جورج توباكس George Topax يسعى لاعتقال الخروف بوب ليتسنى له الحصول على سترة رياضية. ولكن لا يلبث معبود نهارى عجوز يسمى إد فاربيس Ed Farpis أن ينقذ الثلاثى من الإعدام بمقصلة من اليقطين. ويتم إصلاح الساعة ذات السرعتين بواسطة شريحة ورقية. وأخيرا يصل ثلاثتهم إلى منزلهم فى ووكيجان فى وقت الغداء ليتناولوا وجبة فى وعاء الكاسيرول كانوا يمقتونها من قبل.

أما الأمير الضفدع The Frog Prince فهى قطعة أكثر إظلاما، أكثر اختصاراً، وأكثر تقيداً فى لغتها وحبكتها وعرضها. فهى تحكى عن أمير يقطف الزهور من أحد الحقول ليهديها لخطيبته. ولكن تأتى امرأة فلاحة، هى صاحبة الحقل، لتطالب بإعادة الزهور إليها، ويرفض الأمير ولكنه لا يلبث أن يتحول عندئذ إلى ضفدع. ولكى يعود مرة أخرى إلى آدميته لابد له من أن يقبل بدافع من الحب المنزه من قبل شخص لا يعرف قصته. ويتحقق ذلك فى الحال- ولكن ليس قبل أن يلقى خادمه الأمين حتفه أثناء رعايته له. ثم يعود الأمير مرة أخرى ليقطف الزهور- ولكن هذه المرة من أجل أن يضعها على قبر خادمه الصدوق. ومرة أخرى تطالب المرأة الفلاحة بالزهور، وبينما الأمير على وشك الرفض إذا به يفكر مليا فى الأمر، فينحى أنانيته جانبا، ويعطى المرأة زهورها. وتتجلى فى الأمير الضفدع، أكثر مما بدا فى مسرحيات ماميت السابقة للأطفال، أفكار مأخوذة عن مسرحيات للكبار، أبرزها فكرة الجنى والنمط الأسطورى على غرار نمط كامبل Campbell الذى يتضمن المغادرة، والمبادرة والعودة.

تشكل المسرحيات القصيرة، والاسكتشات والمونولوجات بعضا من أكثر كتابات ماميت تجريبية وتطلبا للبراعة الفائقة. فهى لا تمثل مع ذلك ما أطلق عليه ماميت

إستخفافا لفظ السياسة الجمالية. فجميعها لديها شئ تقوله- وإن كان ما تقوله أحيانا ما يصيب الجمهور وحتى الممثلين بالحيرة. فإذا كان لمسرحيات الأطفال علاقة وثيقة ببعض من المسرحيات الأطول المتمركزة حول التواصل، فإن هذه الأعمال الأقصر تعزز ارتباط ماميت بالتقاليد المأخوذة عن كل من بينتر وبيكيت، حتى عندما تتعامل مع شخصيات وأماكن أمريكية بوجه خاص. تلك الأعمال تصطبغ بالجانب المظلم من عالم ماميت، والأكثر إثارة عن هذه الأعمال هى أنها تجسد شكليا شعورا بالاضطراب واللا تماسك. وكتاب ماميت المنشور حديثا (١٩٨٥) يعيد طبع كل المادة التى احتوتها المجموعة السابقة المعنونة مسرحيات قصيرة ومونولوجات Short Plays and Monologues فيما عدا برير د شيان Prairie du Chien، وتضم أيضا المزيد من الأعمال الحديثة.

أبرز هذه الأعمال القصيرة تنأى عن العملية المعيارية للاتصال اللغوى والمسرحى، وتتعدى اهتمامات كل من بيكيت وبينتر لتخوض نطاق كتاب مسرحيين من أمثال بيتر هاندكى Peter Handke وهاينر مولر Heiner Müller اللذين يعطيان الأولوية للتقاليد التى بها تقف الكلمات موقف الأشياء والتصورات. ليتكو Litko هو مونولوج قديم كان قد أُدِّىَ مع تنويعات البطة على مسرح بودى بوليتيك عام ١٩٧٢ ليشبه مسرحية هاندكى سبرشستوك Sprechstück. ويخضع ماميت للبحث كل تقاليد المسرح المؤثرة واقعية كانت أم غير ذلك، كما يتصورها الجمهور فى أمسية مسرحية عادية. السجين الأسبانى The Spanish Prisoner (١٩٨٥) هى مجموعة مختصرة ولكنها مكثفة، ومكونة من اثنتين من التنويعات التى تعزف على موضوع الرغبة فى الاستغلال. أولى هذه التنويعات تسلط الضوء على صورة سفينة أسبانية ضخمة اختفت أثناء إعصار وهى تحمل على متنها ثروات انتزعت من الرعايا المتهورين. الثانية تركز على موت شاب زنجى واعد. وكان موشر قد عرض هذه المسرحية القصيرة فى شيكاغو كمقدمة لمسرحية الشال- التى تدور عن التسامى فوق الرغبة فى الاستغلال. وقد أضفى موشر أيضا إطارا واقعيا على الأداء أكثر مما يبدو على الورق حيث يميز بين المتحدثين الأربعة فقط بواسطة الحروف الكبيرة

(Capital Letters) فهم يتحدثون لغة معقدة وغير مفهومة، ولكن أحدهم يطرح فكرة أن الرغبة فى الاستغلال قد تولدت من عالم للعقلانية فيه القيمة الأعلى فوق العاطفة. فى مسرحية نعم Yes رجلان يتلعثمان ثم يصمتان بالتدريج عندما يخضعان للتجربة بعضا من كلاشيهات العاطفة والاهتمام. تنتهى هذه المسرحية بانهيار لغوى تام مثلما حدث فى إدموند حينما عجز البطل عن ذكر مبررات قتله المرأة للقس. والانهيار هنا أكثر إنهاكا للأعصاب لأنه يحدث لسبب واه. كروسباتش Crosspatch (١٩٨٥) هى مسرحية قصيرة عرضت لأول مرة بمصاحبة رفيقتها التقليدية شارع جولدبرج Goldberg Street بالإذاعة، تستعرض هى الأخرى الصعوبات فى الاتصال بينما يتقابل مجموعة من المحاربين القدامى فى أحد المنتديات. وتتسم المسرحية بالتشويق وإن جاءت شاذة بالنسبة لأعمال ماميت الأخرى من حيث استخدامها للخطاب المباشر للجمهور. ويعامل الجمهور كمجموعة من المحاربين القدامى الحاضرين فى قاعة الاجتماعات، ويمكن عرض المسرحية مع وجود نباتات بالمسرح ليؤكد هذا الإحساس. وتنتهى المسرحية بابتهالات فاشية تورط الجمهور فى القيم المعبر عنها. قبل هذا يعتلى المنصة ثلاثة متحدثون ليلقوا بأحاديث طويلة قضى فيها فرط الشراب على منطقية السرد. وبكل ما تنطوى عليه من مواطن غامضة، تصور هذه الخطابات ندما مشتركا على زمن ولى شهدوا فيه سهولة فى القتال والقتل بضمير حى. فى شارع جولدبرج، يستدعى هذا الزمن الأول بإيجابية أكثر عندما يحكى الأب لابنته الصغرى عن خدمته أثناء الحرب. وكيف أن تآكل الهوية اليهودية قد صنف بمعنى التواصل مع البشرية بينما بكى مع رفاقه الناجين من الحرب فى تجمع نورماندى.

تتناول العديد من المسرحيات الأخرى والمونولوجات أيضا موضوعات عن الفشل فى الاتصال، وعن الاضطراب والتحرر من الوهم- ولكن فى إطار من الواقعية المعيارية مع تأكيد أقل على الانفصال الظاهراتى. فى مسرحية نعم ولكن ماذا بعد Yes But So What، يجلس رجلان ويتأملان الصلة الممكنة بين الدوافع الداخلية والمصادفة فى العالم الخارجى، ولكنهما لا يصلان إلى نتيجة. فى الطعام Food،

يحاول شخصان آخران بيأس إيجاد صلة بين أنواع من الطعام وبين إطالة العمر، ولكنهما أيضا يخفقان.

وتقدم اختفاء اليهود The Disappearance of the Jews، التى عرضت عام ١٩٨٣ ولكنها لم تنشر بعد، تركيزاً أطول على نفس الموضوع، لتماثل لم الشمل ولكن بقتامة أكثر. تجرى أحداث المسرحية فى أحد فنادق شيكاغو وتدور حول لقاء بين رجلين فى أواخر الثلاثينيات من عمرهما يلتقيان لأول مرة منذ عدة سنوات. جوى Joey وهو عامل مطعم وبوبى Bobby جاء من الجنوب فى زيارة قصيرة. وتتألف المسرحية فى مجملها من محادثات تكشف عن أن الألفة، إن وجدت، لا يمكن محوها. ويبدأ اللقاء بذكريات عن الرفيقات القدامى ولكن التفاصيل تبقى مشوشة. كلا الرجلين خاب أملهما فى زواجهما، بل إن واحداً منهما قد انهار تماما. وبينما يحاولان العثور على صلة بميراثهما اليهودى، فإنهما يبحثان عن جذور تلك التقاليد فى كل من أوروبا وأمريكا ولكنهما لا يجدان سوى القليل مما يمكن لمسه ومما يعطى إحساسا بالمعنى. ويرثى جوى كل شيء بعيدا عنا فى هذا الزمن. فنحن ليس لنا أية روابط...[٢]. ويقول فيما بعد أنه يعتقد بأن هناك مجتمعات وجد الناس بها هدفا من خلال الطقوس والاحتفالات والصلاة، ولكن بالنسبة له أعتقد أننى أبتكر الطقوس، ولكننى لا أحفظها أبدا. ويعترف أنه وزوجته قد التحقا مؤخراً بمعبد يهودى، ولكنه جديد، كما أنه يوحى بعدم تأثيره:

بوبي : ماذا تفعل ؟ هل تذهب هناك...

جوي : ... لقد التحقنا به مؤخراً...

بوبي : حقا.

جوي : نعم (وقفة).

ثم يعاد تدوير موضوع المرافقات القدامي من الفتيات. في النهاية يريد جوي سجائر ولكن ليس لدرجة أن يذهب خصيصا لإحضارها. فيسأل بوبي عما إذا كان يرغب في

سجائر وما إذا كان علي استعداد للذهاب، فيجيبه بوبي: أكاد أريد ذلك، ولكني غير مضطر. تبدو هنا الرغبة فى التواصل بين الشخصيات أكثر ضعفا مما ورد فى مسرحيات ماميت كلها، كما تتسلل فى صمت إلى المسرحية واحدة من أكثر رؤى ماميت اكتئابا ومماثلة لنمط بيكيت.

وتخفف الاسكتشات المتجمعة تحت مظلة من العناوين أبرزها الساعة الزرقاء The Blue Hour، و اسكتشات ڤرمونت Vermont Sketches، تخفف من استثارة الفراغ الشخصى من خلال شعور أكثر قوة بالواقع السياسى الاجتماعى. وثانى اسكتشات ڤرمونت المسمى بنتس باوند زاورلد راوند Pint's a Pound the World Round يتناول الصعوبات التى تواجهها المشروعات الصغيرة فى البقاء أمام منافسة التجمعات التجارية الاعتبارية التى لا ترحم. والجزء الافتتاحى القوى لاسكتش الساعة الزرقاء يلقى الضوء على مواجهة عنيدة بين طبيب ومريضة تتهمه الأخيرة باستغلالها وفرض رسوم كشف باهظة عليها. تمزج فى ڤرمونت القديمة In Old Vermont بدهاء بين الرهبة الميتافيزيقية والتقرير الاجتماعى. والمسرحية عبارة عن حوار بين رجل وامرأة يعيشان فى مزرعة حديثة وآمنة فى ڤرمونت. ولكن رضا الحاضر يتوارى عندما تبدأ مخاوف من الماضى فى غزو هذا المحيط العائلى الدافىء، وذلك عندما ترى السيدة حلما عن مذبحة هندية تبدو فيها صور أعضاء تناسلية قد مزقت إربا ولحوم بشر قد شوهتها النيران وذلك فى ثأر عنيف لعمليات الاستغلال ومصادرة الملكيات. وهنا نتذكر كابوس نيك وحكايته عن الدب فى ذروة مسرحية الغابة. هناك خطان رئيسيان للتأثير أو المقارنة التى تفسر بطريقة ما كيف أن أعمال ماميت تروق للجمهور الأمريكي والعالمى. فالأول ذو صلة بالخط الرئيسى للتقاليد الدرامية الأمريكية الواقعية. والثانى يتعلق بمأثور بينتر وبيكيت الذى يبرز استشعار الأخطار، واللا استمرارية والغموض من خلال نبرات ميتافيزيقية عالية. ويقر ماميت نفسه بتأثره بالمصدر الثانى. ويعترف بأنه تأثر ببنتر فى قراءاته المبكرة لأعماله مثل العودة The Homecoming، الطابق السفلى The Basememt (١٩٦٧، سيناريو فيلم

سينمائى مثير)، والاسكتشات الاستعراضية الساخرة. ذكر ماميت لميل جاسو بأنه يشعر بحرية هائلة بفضل اسكتشات بنتر- حرية فى التعامل بعمق مع مثل هذه التفاصيل الدقيقة على ما هى عليه. بالطبع، لقد تأثرت ببيكيت وبنتر. فإذا كنت ترقص رقصة حديثة فكيف لك لا تتأثر بمارتا جراهام Martha Graham(٣). وقد مثل ماميت أيضا فى العودة. وفى عام ١٩٨٣ كان بنتر عونا عظيما لماميت فى تدشين أول عروض جلين جارى جلين روس.

لقد كان النطاق الأمريكى هو المحيط الرئيسى لماميت ككاتب مسرحى وكرجل مسرح- وفى نفس الإطار من الدراما والمسرح الأمريكيين يمكن لماميت أن يتبوأ مكانة متألقة. فى المرحلة الثانوية وفى هال هاوس Hull House بدأت علاقته بأعمال كينيث بروان، تاد موسل، موراى شيزجل والعديد من الأعمال الاستعراضية. فى ساكند سيتى Second City كان اطلاعه على الكوميديا الارتجالية المتأثرة بسلز Sills، وسبولين Spolin والبناء الهزلى القصير. ولم يلبث ماميت أن أضحى سريعا على دراية بالتقاليد الأمريكية الأدبية وكذلك بالواقعية الاجتماعية الدرامية. وأقر باكراً برغبته فى كتابة هذا النوع من المسرحيات (٤). وقد قارن مسرحية لم الشمل بالفصل الأول من مسرحية أونيل O' Neil أنا كرستى Anna Christie؛ كذلك ترتبط مسرحية قارب البحيرة بمسرحيات البحر القصيرة لنفس الكاتب. وقد عالج ماميت وأخرج مسرحية ما وراء الأفق Beyond the Horizon، ووصف الفصل الثانى من جلين جارى جلين روس على أنه نوع من الولاء لسدنى كينجلسى Sidney Kingsley (٥). وذكر ماميت فى مواطن عديدة تأثيرات بعينها جاءته من الآداب والدراما الأمريكية منها: هيمنجواى (أكثر المصادر تأثيرا فى أمريكا، كما أن بنتر أكثرها فى أوروبا)، دريزر Dreiser، مينكن Mencken وكاتب شيكاغو المسرحى والاس شون Wallace Shawn.

من الممكن أن تكون المؤثرات الأعظم التى نبعت من التقاليد الواقعية الأمريكية قد جاءت، ليس من الكتابات المسرحية أو الروائية، وإنما من التمثيل والعرض المسرحى. إن تقنيات توطيد ما فوق الموضوعية، وتقسيم المسرحية إلى خط مباشر من

النبضات، وتحديد الحدث الأبرز لكل نبضة، ووضع هذه الأحداث بوضوح موضع التمثيل ولكن مع التجاوب فى كل ليلة على المسرح مع اللحظة ومعايشتها- كل هذا يشكل الدعامة الأساسية لتقاليد الأداء لدى الواقعية الأمريكية، وبالتالى يكون لها أثر يحمل فى رحمه بذور النمو المستقبلى، على شكل وأسلوب معظم المسرحيات التى كتبت لتؤدى على المسرح الأمريكى. ففى الوقت الذى يمكن فيه عزو التقنيات إلى ستانسلافسكى والرعيل الأول من تلاميذه، فإنها تدين أكثر لسنوات التوهج فى الثلاثينيات وكذلك للجروب ثييتر Group Theatre.

عندما بدأ ماميت مسيرته فى بداية السبعينيات كانت تلك التقاليد تتعرض لحرب عنيفة. وقد طورت فرق مثل ذا ليفنج آند أوبن ثييتر The Living and Open Theatre، و بيرفورمانس جروب Performance Group بالإضافة إلى فرق أخرى، طورت مسرحا سيرياليا يقوم على التخلى عن الحبكة، والشخصيات والحوار الواقعى حيث تجلت بشكل بارز نظرية أرتو Artaud وتطبيقات جروتسكى. عندما استعادت الواقعية مكانها فى السبعينيات، لم تكن هى نفس الواقعية الشفافة للزمن الماضى. والتقاليد التى تتخلل المسرحية القديمة جيدة الصنع- الحبكة الخطية، التشخيص كامل الالتواء، والحوارات ذات الغرض التقليدى التى تدفع بالحبكة والتشخيص- تلك التقاليد قد جابهت تغيرات عظمى. وقد قامت الحبكات غالبا على الحدث المباشر أو السكون؛ وكثيراً ما عجزت الشخصيات عن شرح دوافعها، كما بدت غير واثقة من تاريخها. وكثيرا ما عمل الحوار كشعر مستقل منفصل عن الحبكة وعن تطور الشخصية. وقد أضحت الواقعية الآن أكثر من كونها فاحصة لذاتها، وجاءت ملونة بشكل يصعب محوه بالعبثية المأخوذة عن المأثور الأوروبى لدى كل من بيكيت وبنتر، وأطلق عليها الواقعية الجديدة (ريتشارد إيدر Richard Eder)، والواقعية المجددة (كريستوفر بيجسبى Christopher Bigsby [٦])، وذلك استشهاداً باثنين فقط على سبيل المثال. وقد أثر ظهور هذه الواقعية حتما على الإخراج وعلى تصور الجمهور لأعمال ماميت، كما سبق لها أن فعلت ذلك بالعديد من بنى جنسه من كتاب الدراما.

أحيانا ما ارتبطت أولى مسرحيات ماميت بأعمال كتاب مسرحيين برزوا فى الفترة السابقة عليه قليلا- كتاب من أمثال چان كلود ڤان إيتاليه Jean Claude van Itallie وميجان تيرى Megan Terry اللذين تعاملا بشكل خاص مع التكرار النمطي Stereotypification للعب الدور الاجتماعي وتغلغله فى الحياة الأمريكية. وقد تجلى تعويلهم على التصوير الاجتماعى الساخر Caricature كوسيلة أيضا فى بعض أولى مسرحيات ماميت التى جذبت انتباه النقاد.

ويلاحظ نفس النوع من التطور أيضا فى أعمال بعض نظراء ماميت من كتاب المسرح. والنظر فى سير بعض منهم أثناء نفس الفترة يساعد على رصد أوجه الشبه مع ماميت وكذلك على تركيز الضوء على جوانب تفرده.

غيّر كثيرٌ من كتاب المسرح الأمريكى، الذين اعتقد النقاد فيما سبق بأنهم عبثيون وسيرياليون، إستراتيجيتهم بداية من ١٩٧٥ تقريبا فصاعدا حتى تبلورت الواقعية الجديدة بشكل محسوس. فعلى سبيل المثال أحيا لانفورد ويلسون Lanford Wilson المسرحية جيدة الصنع وصدر مفردات الواقعية الأولى بطريقة يغلب عليها استبطان الذات فى مسرحيات مثل الخامس من يوليو The Fifth of July (١٩٧٨) و حماقة طالى Talley's Folly (١٩٧٩). وقد حل ذلك محل البناء المفتوح والعناصر السيريالية التى تخللت العديد من مسرحيات الستينيات من أمثال شويعرو إلدريتش The Rimers of Eldritch (١٩٦٦) و بلسم جلعاد Balm in Gilead (١٩٦٥) . استمر چون جوير John Guare فى كتابة مسرحيات تطغى عليها الكوميديا السوداء، ولكن مسيرته بداية من موسيقى Muzeeka (١٩٦٨) إلى كوب آوت Cop-Out (١٩٦٩) إلى أحضان وإهمال Bosoms and Neglect (١٩٧٩) قد تميز بتزايد ضبط النفس فى استخدام الوسائل السيريالية ووسائل العرض. وقد عبر الهجاء الصارخ لكريستوفر ديورانج Christopher Durang سبيلا من المسرحية الساخرة بشكل مريح طبيعة وهدف الكون The Nature and the Purpose of the Universe (١٩٧١) إلى المسرحية الأقرب بشكل غير مريح للسريالية الأخت مارى إجناشيوس تشرح لك كل شيء

Sister Mary Ignatius Explains It All for You. وقد عول الكتاب الصاعدون من أمثال ألبرت أوتوراتو، ومايكل كريستوفر، وبيت هنلى، ومارشا نورمان كثيرا على الواقعية الجديدة. حتى أن موهبة متألقة ومتفردة مثل والاس شون Wallace Shawn قد وظف الواقعية الأساسية لمسرحية تتسم بالنقاش البرناردى (نسبة إلى برنارد شو) لتحدث أثرا رائعا بعد أن غلفها بمسحة من السريالية، ولكن مع تركيز قوة الدفع فى مسرحياته على جدالية الحوار. إن استخدام شون للحوار كعنصر دراما تيرجى رئيسى يقرب أعماله إلى أعمال ماميت فى بعض الجوانب. ولكن حالات كل من سام شبرد و دافيد راب تستوجب انتباها أكثر للأسلوب الذى يمكن من خلاله مقارنة تطورهم فى هذه السنوات ومقابلته بأعمال ماميت.

ما زال شبرد Shepard يستخدم النغمات اللفظية كصور مجازية رئيسية للحالات العقلية لشخصياته، والعديد من تلك النغمات يتسق كقطع سيريالية وتقديميه موضوعة مسبقا حتى وإن كانت تميل بعد ذلك للحدوث فى نطاق أكثر واقعية مما بدا فى أعماله قبل ١٩٧٥ . وكما هو الحال عند ماميت، فإن استخدام شبرد للكلمات كثيرا ما لا يكون ذا علاقة بالحبكة الدرامية التقليدية- فليس هناك من سبيل لتبرير أحاديث طويلة منفردة مثل حديث هالى Halie فى الفصل الأول من مسرحية الطفل المدفون Buried Child (١٩٧٨) أو حديث ويسلى Wesley فى الفصل الأول من لعنة الطبقة الجائعة Curse of the Starving Class (١٩٧٦). ويختلف شبرد عن ماميت فى أنه، حتى عندما تنطوى هذه الأحاديث المطولة على عناصر دفاعية وأقنعة اجتماعية، فإنها تمثل أيضا نافذة على آفاق التخيل فى أذهان الشخصيات. فليست تلك الأحاديث بقصص تحكى للآخرين، بل نتاج عمليات فكر. ولأن الحوار فى هذه الأحاديث حوار استبطانى فى غالبه، فلم يقم على إيقاعات اللغة المتحدثة كما هو فى الواقع. كما أن الحوار فى مسرحيات شبرد يميل لأن يكون أكثر غنائية وتصويرية مما هو عند ماميت. أيضا، على الرغم من أن كلا الكاتبين يعولان بكثير من التأكيد على اللغة داخل التسلسل الدراما تيرجى، فإن الهدف والأثر يختلفان فيما بينهما.

وسيرة ريب Rabe، خاصة توظيفه للغة، تقدم موازيا أقرب لماميت. فالسيريالية والبناء الممزق لمسرحيات التدريب الأساسى لباقلو هامل The Basic Training of Pavlo Hummel (١٩٦٨) و أعواد وعظام Sticks and Bones (١٩٦٩) قد تطورتا فيما بعد إلى بنيات أكثر تقليدية ومراعاة للوحدات فى مسرحيات رايات خفاقة Streamers (١٩٧٦) و هرج ومرج Hurlyburely (١٩٨٣). وفى الأخيرة خاصة تمثل اللغة مصدراً تسعى من خلاله الشخصيات لبلوغ الهوية التى تستطيع تجسيدها، كما تمثل اللغة أيضا شاطىء أمان لبحر لا تجرؤ على مجابهة أمواجه. والشخصيات فى هرج ومرج أكثر وضوحا، وكلماتهم أكثر ترادفا مع هدفهم الواعى مما هى عليه لدى ماميت. ولكن، كما يقول راب فى توجيهاته المسرحية، تزخر أحاديث الشخصيات بعبارات لا معنى لها مثل (ووتشاما كاليت، ثنجاما چيچ، بلا بلا بلا، ورباتيتا). هذه العبارات تستخدمها الشخصيات لكى تظل مستمرة فى الحديث، ويجب أن تقال بدون تردد بنفس الثقة والإيمان التى يمكن أن ينطق بها المرء الكلمة المفقودة(٧).

إن الشخصيات تستمر فى الكلام لنفس السبب الذى كان يدفع شخصيات ماميت لهذا. فاعتمادهم على اللغة السهلة هو لعب لدور- الهدف منه هو الاطمئنان، الالتفاف حول الموضوع، الوصولية، واصطناع قناع لهوية تبقى الجانب الضعيف عندهم خفيا بل تبقيه غير واضح تماما لهم أنفسهم. وشخصيات ريب فى معظم الأحوال واعية لما تفعل، بينما شخصيات ماميت ليست كذلك فى الغالب. تقول إحدى الشخصيات فى مسرحية كريستوفر ديورانج تايتانيك Titanic (١٩٧٤): أحيانا ما أشعر بالقلق عندما لا أضع روابط بين الجمل. وأحيانا... لا أهتم(٨).

وفى أكثر مسرحيات ماميت سلبية ينتاب نفس التوجه الشخصيات وينتزع من الجمهور الإحساس بالفزع الأخلاقى. إن الوعى الأكثر لشخصيات ريب لدليل على توجه إرشادى وأخلاقى أكثر وعيا من قبل الكاتب المسرحى، كما أنه يثير فى الجمهور استجابة أكثر تقليدية وتعاطفية.

ويرى النقاد أن ما يفرق ماميت عن نظرائه، وما يمنحه أسلوبه المتميز وتفرده هو الحوار. فحواره فريد حقا ولا تشوبه شائبة، ولا يمكن أن يلتبس بحوار أى كاتب

مسرحى آخر- وذلك بصرف النظر عما إذا كان هذا الحوار جاريا فى شوارع شيكاغو الجاموس الأمريكى، أو فى ردهة من ردهات الطبقة الوسطى الشال. وقد أدى ذلك ببعض النقاد بالتأكيد قليلا على علاقة الحوار بالموضوع والموقف والتشخيص. كما أدى بالبعض الآخر إلى القول بأن عدداً من مسرحيات ماميت تدور حول الحديث بالخطأ وليس عمداً. ولكن الحوار هو الأداة الرئيسية للمبدأ الجدلى عند ماميت: هو الفيصل بين المعانى الصريحة للكلمات والمعانى الكامنة لإيقاعاتها، بين حماس المتكلم وردود فعل المستمع، أو بين المتحدث وكلماته من جهة وبين السكوت الذى يريد أن يخفيه وينكره من جهة أخرى. وهذا الصمت تارة يجسد خطراً وطوراً يجسد إمكانية الاتصال.

صنع ماميت شهرة عالمية على الرغم من صعوبة نقل حواراته المتفردة فى الترجمة، أو حتى تقطيرها عبر أفواه الممثلين غير الأمريكيين. منذ عام ١٩٨١ و الغابة تنتج فى إسرائيل، وألمانيا، وسويسرا، والنمسا، وبلچيكا وهولندا بالإضافة إلى تقديمها باللغة الإنجليزية فى جنوب أفريقيا وأستراليا. وفى ڤيينا عام ١٩٨٥ قدم المسرح الإنجليزى مسرحية كل الرجال عاهرات: تحقيق. وفى ألمانيا قدم التليفزيون والإذاعة موتور الماء خلال عام ١٩٨٤ و ١٩٨٥. وحظيت برارى دى شيين بالإذاعة ثلاث مرات عبر الإذاعة الألمانية عام ١٩٧٩. وأذيعت لم الشمل براديو فنلندا، و إدموند بالإذاعتين الدانماركية والسويدية. وقدمت إدموند على مسارح رويال كورت ثييتر و نيوكاسل بلاى هاوس بإنجلترا عام ١٩٨٥. وفى أوائل عام ١٩٨٦ كانت جلين جارى جلين روس تعرض بلندن، ودبلن، وملبورن، وبيرث، وكيب تاون، وجوهانسبرج، وبريتوريا، وإدمونتون، ومارسيليا، وطوكيو، وميلان، وتل أبيب، وكوبنهاجن، بالإضافة إلى تناولها فى مختلف أنواع الإنتاج بألمانيا، وسويسرا، وهولندا وبلچيكا. وقد سمعت أيضا من خلال الإذاعة السويسرية [٩]. ونخلص من هذا كله إلى إمكانية ترجمة مسرحيات ماميت، كما أنه لدليل على أن مسرحيات ماميت تعنى الكثير للجمهور من غير المتحدثين للإنجليزية على الرغم من افتقادها للغة لماميت الأصلية.

ما هى أوجه تميزه الأخرى؟ فى كتابه المثير عن ماميت، يؤكد كريستوفر بيجسبى على انتماء ماميت للموروث العبثى الأوروبى لدى كل من بيكيت وبنتر، وإن كان يلفت الانتباه أيضا إلى انتسابه للموروث الأمريكى الواقعى. إن قراءة بيجسبى لماميت تشحذ صورته المتفردة وتفسر جاذبيته عالميا. فماميت هو الكاتب الأمريكى الذى يرفض بكل جرأة يسر المواساة والاطمئنان العاطفى لجمهوره، ومن خلال تقنيات الحد الأدنى واللاتماسك، يخلق عالما تسود فيه الإنتروبيا entropy (نظام الحركة الديناميكى). ويقر بيجسبى أن مسرحيات ماميت تبدو وهى تنتهى فى معظمها بإعادة الطمأنينة ولكن الإشارة البسيطة إلى المواساة أو مشاركة التجربة ليست بالقوة التى تحيِّد المخاوف، والنقائص والعزلة التى تكشفها حركة المسرحية[١٠]. إن الكاتب فقط هو الذى يقر بإمكانية التواصل الصادق أثناء خلقه لمسرحياته ويعتبر هذا التواصل حصنا يقى من فراغ الحياة من أقل المعانى، ويقر بهذه الإمكانية أيضا إيمان ماميت بالتواصل بين الفنانين والجمهور فى المسرح. يقول بيجسبى فى كتابه: إن ماميت، مثل ألبى Albee، شاعر الضياع. فالعالم الذى يخلقه عالم مجرد من التسامى، عالم لم يعد فيه الأفراد يتواصلون لأنهم لا يتشاركون شيئا سوى الموقف. إنهم مجرد لاعبو أدوار بلا جمهور، أشكال حرارية (إنتروبية) تصارع من أجل التصالح مع طاقتها المستنزفة[١١]. تلك قراءة مختزلة للغاية حيث لا تنطبق على الإطلاق على مسرحيات معينة. فهى تبخس تأثير مسرحيات بعينها عندما يرفع عنها الستارلتؤدى فى حيز زمانى- مكانى متصل. كما أنها تنكر على أعمال ماميت حقها فى التنوع الذى تتسم به.

ماميت هو كاتب من شيكاغو، يمكن أن يعد جزءا من التراث الأدبى القوى لهذه المدينة. فهو يعتقد بأن أسلافه قد كتبوا جميعا، أخيرا، نفس القصة، قصة الإمكانية، لأن الفكرة السائدة هى أن الغرب فى طور البداية، وأن الحياة قادرة على أن تفهم وأن يستمتع بها[١٢].

كلما زاد المرء إمعانا فى عالم ماميت، كلما خرج مسحورا بحيويته. فبينما يعوق شخصيات ماميت عدم قدرتها على التحرر من الشعارات المجتمعية المبتذلة، فإن

بعضا منهم يسمو فوق الأقنعة التى فرضها عليهم المجتمع. فهم يصارعون فى خضم من الضغوط نحو المنافسة وتزكية الذات لبلوغ علاقات يمكن للولاء أن يصبح بها ذا فاعلية. هم يصارعون لكى يصبحوا أكثر من مجرد مفردات فى صفقات جنسية يتبادلون فيها بضائعهم مع بعضهم البعض. أو أنهم يقاتلون بمفردهم، مثل البطل فى إدموند، ليعقدوا محكمة تصفية حسابات مع طبائعهم الحقيقية فى موقف تقيدهم فيه الالتزامات المهنية والاجتماعية. حتى فى سعيهم نحو أهداف خاطئة فإنهم يقاتلون بقوة لبلوغها غير معتمدين فقط على اللغة.ويتركنا ماميت بحذر نحتفى بنجاحهم التجريبى فى التوحد، مع تجنب الإفراط فى العاطفة. وفى الإنتاج خاصة يدفع ماميت بقوة بالرغبة القوية لدى شخصياته فى التواصل مع بعضهم البعض من خلال التأكيد على إيقاع الكلمات التى تبدو فى شكلها عارية أحيانا.

تكمن أهمية ماميت، فضلا عن اللغة، فى حسه غير العاطفى بالأخلاقيات الاجتماعية والشخصية، فى حسه الجدلى الساخر والحاد فى الوقت ذاته وفى قوة العزيمة لدى شخصياته. وتكشف المسرحيات عن ثراء كامن فى الاختصار، وعن تنوع فى الرؤى وعن واقعية تقليدية تتسم بالكثافة التشيكوفية (نسبة إلى تشيكوف). ولا يعنى هذا أن ماميت يكتب ذلك النوع من المسرحيات التى كان يمكن لأى كاتب أمريكى واقعى أن يكتبها من قبل. فمسرحيات ماميت ثرية بألوان عديدة لا تمحى تتمثل فى إيقاعاتها، وبنائها، ونغماتها بالإضافة إلى حالات القلق وزوال الوهم الكاذب لأمريكا ما بعد حرب فيتنام. وكل واحدة من مسرحياته الرئيسية لها القدرة على الخضوع للعديد من التفسيرات ووجهات النظر الإخراجية المتباينة. وتلك سمات أى فنان عظيم تتذمر خصاله الخاصة من الإفراط فى الأحاسيس، ولكنه فى الوقت نفسه يصعب تصنيفه وتعريفه. إن إنجازات ماميت تدلل على أنه كاتب مسرحى أمريكى بارز بين صفوف جيله، كاتب تحمل أعماله الحيوية والقوة التى تؤهلها للعبور إلى ما وراء حدود القومية.

References

1. Mid - Career

1. Mel Gussow, "Stage: Two Pungent Comedies by New Playwright" (review of Sexual Perversity in Chicago and The Duck Variations), New York Times, 1 November 1975, p. 15.

2. Richard Christiansen, "The Young Lion of Chicago Theater", *Chicago Tribune Magazine*, 11 July 1982, p. 12.

3. Ibid., p. 10.

4. Unless otherwise specified, direct quotations from and biographical information about Mamet in this chapter are taken from a personal interview with the playwright in New York on 9 January 1986.

5. Quoted by Samuel G. Freedman, "The Gritty Eloquence of David Mamet", *New York Times Magazine*, 21 April 1985, p. 46.

6. Interviewed in *Sanford Meisner: The Theater's Best Kept Secret,* Playhouse Repertory, New York, 1984 (videocassette in the TOFT Collection, Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library, Lincoln Center).

7. G. Gerald Fraser, "David Mamet (on his Career)", *New York Times,* 5 July 1976, section 7, p. 1.

8. Transcription of WFMT broadcast (Typescript in Goodman Theatre Archives, Chicago Public Library, Special Collections Division).

9. Unless otherwise specified, statistics for openings and lengths of run are taken from reviews published on individual productions or from the *Best Plays* series of theatre yearbooks, ed. Otis L. Guernsey Jr (New York: Dodd, Mead and Company).

10. See Ned Chaillet's review *"Sexual Perversity in Chicago/Duck Variations", in The Times*, 2 December 1977, p. 9; and Peter Stothard's in Plays and Players, February 1978, p. 30.

11. Samuel G. Freedman, "*Glengarry* is Helped by Pulitzer", *New York Times*, 24 April 1984, p. C15. Production statistics prepared by John Gersten, Rosenstone/Wender.

2. " A Sene of Moral Dismay "

1. Mel Gussow, "The Daring Visions of Four New, Young Playwrights", *New York Times*, 13 February 1977, section 2, p. 9.

2. David Mamet, "First Principles" (typescript), p. 1.

3. Quoted in *Contemporary Authors*, ed. Frances Carol Locher, 81-4 (Detroit: Gale Research Company, 1979) p. 353.

4. Mamet, "Decadence" (typescript) pp. 1-2.

5. Peter Weiss, *Marat/Sade*, English version by Geoffrey Skelton, verse adaptation by Adrian Mitchell (London: John Calder, 1965) p. 35 (Act I).

6. Quoted in Marilynn Preston, "The Dream Rises to Top in Mamet Theory", *Chicago Tribune*, 16 November 1977, section 2, p. 4.

7. C.W.E. Bigsby, *David Mamet*, Contemporary Writers Series (London: Methuen, 1985) pp. 50-1, 74-7.

8. Quoted by Hillary De Vries, "In David Mamet's Hands a Pen Becomes a Whip", *Christian Science Monitor*, 21 March 1984, p. 22.

9. Clifford Terry, "At Work and Plays with David Mamet", *Chicago Tribune*, 8 May 1977, section 9, p. 6.

10. Ross Wetzsteon, "David Mamet: Remember That Name", *Village Voice*, 5 July 1976, pp. 101-4.

11. See Michael VerMeulen, "The Language of Mamet", *Chicagoland*, 3 June 1977, p. 20; and Robert Storey, "The Making of David Mamet", *Hollins Critic*, 16, no. 4 (October 1979) p. 3.

12. Mamet, "Semantic Chickens" (typescript), pp. 2-5.

13. Bigsby, *Mamet*, pp. 61-2.

14. Bruno Bettelheim, *The Uses Of Enchantment: The Meaning and Importance Of Fairy Tales* (New York: Alfred A. Knopf, 1976) pp. 12-19, 29-37, 116-18.

15. Mamet, "A National Dream Life", *Dramatists' Guild Quarterly*, 15, no. 3 (Autumn 1978) p. 32.

16. Mamet, "Radio Drama" (typescript), pp. 3-5.

17. Robert Brustein, "On Theater: Show and Tell", *New Republic*, 7 May 1984, p. 29.

3. Business: "American Buffalo" (1975); "Glengarry Glen Ross" (1983)

1. Mel Gussow, "Real Estate World a Model for Mamet: His New Play Draws on Life", *New York Times*, 28 March 1984, p. C19.

2. Thorsteion Velben, *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions* (1899; New York: Modern Library, 1934) pp. 236-8.

3. Quoted in William A. Raidy, "Will Success Buffalo David Mamet? Are you Kidding?", *Chicago Daily News*, 2-3 April 1977 (clipping in Goodman Theatre Archives, Chicago Public Library, Special Collections Division).

4. Quoted in Bigsby. *Mamet*, p. 111.

5. Harold Clurman, "Theatre", *Nation*, 224 (1977) p. 313.

6. **Bigsby,** *Mamet*, pp. 79-82.

7. Steve Lawson, "Language Equals Action", *Horizon*, November 1977, p. 43.

8. Stanley Kauffman, "American Past and Present", *Saturday Review*, 10, no. 39 (1984) p. 59.

9. David Denby, "Stranger in a Strange Land: A Moviegoer at the Theatre", *Atlantic Monthly*, 255, no. 1 (1985) p. 48.

10. Michael Billington, "Mamet Turns to the World of Salesmen", *New York Times*, 9 October 1983, section 2, p. 6.

11. Bigsby, p. 122.

12. Quoted in Richard Gottlieb, "The Engine that Drives Playwright David Mamet", *New York Times*, 15 January 1978, section 2, p. 1.

4. Sex: "Sexual Perversity in Chicago" (1974); "The Woods" (1977)

1. Gussow, "The Daring Visions of Four New, Young Playwrights", *New York Times*, 13 February 1977, section 2, p. 13.

2. Terry Curtis Fox and Eileen Blumenthal disagreed on the merits of *The Woods* in a composite review by three different critics, "Mamet á trois", *Village Voice*, 7 May 1979, p. 103.

3. Bigsby, *Mamet*, pp. 46-7.

4. Richard Eber, "Stage: Mamet's *Perversity.* Mosaic on Modern Mores, Moves' (review of *Sexual Perversity in Chicago and The Duck Variations*), *New York Times*, 17 June 1976, p. 29.

5. Ibid., p. 29.

6. Bigsby, *Mamet*, pp. 22-4.

7. Mamet, *All Men are Whores: An Inquiry, in Goldberg Street: Short Plays And Monologues* (New York: Grove Press, 1985) p. 199.

5. Learning: "The Duck Variations" (1972); "Squirrels" (1974); "A Life in the Theatre" (1977); "Lakeboat" (1980)

1. Mamet, "A Tradition of the Theatre as Art" (manuscript), p. 1.

2. Bigsby, *Mamet*, pp. 30-1.

3. In interview with Richard Barr, *Emerging Playwrights*, 1977 (videocassette in the TOFT Collection, Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library, Lincoln Center).

4. Mamet, *The Duck Variations, in "Sexual Perversity in Chicago" and "The Duck Variations* ' (New York: Grove Press, 1978) p. 73.

5. Quoted in Bigsby, *Mamet*, p. 26.

6. Steven H. Gale, "David Mamet: The Plays, 1972-1980", in *Essays on Contemporary American Drama*, ed. Hedwig Bock and Albert Wertheim (Munich: Max Hueber, 1981) p. 208.

7. Richard Christiansen, "*Squirrels* Play is Extraordinary" (reveiew of *Squirrels*), *Chicago Daily News*, 11 October 1974 (clipping in St Nicholas Theatre Archives, Chicago Public Library, Special Collection Division).

8. Interview with the author.

9. Interview with the author.

10. Interview with the author.

11. "The World of the Lakeboat", Goodman Theatre Study Guide to *Lakeboat*, ed. Stephen B. Scott (Chicago: Goodman Theatre, 1982) pp. 5, 11-12.

6. Communion: "The Verdict" (1982); "Edmond" (1982); "Lone Canoe, or, The Explorer" (1979); "Dark Pony" (1977); "Reunion" (1976), "The Shawl" (1985)

1. Mamet, *The Verdict*, final draft of screenplay, 23 November 1981, p. 48. I am grateful to Mr David Brown of Zanuck/Brown of making the Screenplay available, and to Twentieth Century Fox Corporation for permission to quote.

2. Robert Sklar, *Cineaste*, 12, no. 4 (1983) p. 47; repr. in *Film Review Annual 1983*, ed. Herome S. Ozer (Englewood, NJ: Film Review Publications, 1984) p. 1283.

3. Quoted in Trevor Thomas, "His Words Get under the Skin", *Los Angeles Times*, 17 June 1984, Calendar section, p. 40.

4. Interview with the author.

5. Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Bollingen Series, 17 (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1949) pp. 105, 162.

6. Bigsby, *Mamet*, pp. 105-7.

7. Robert Brustein, "On Theatre: The Shape of the New", *New Republic*, 5 July 1982, p. 24.

8. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, pp. 190-1.

9. *Reunion*, directed by Lamont Johnson, a Lion's Gate Production in association with ABS Video Enterprises, 1982 (videocassette in the TOFT Collection, Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library, Lincoln Center).

10. Quoted in Freedman, "The Gritty Eloquence of David Mamet", *New York Times Magazine*, 21 April 1985, p. 64.

7. The Plays in the Theatre: "The Water Engine" (1977)

1. Quoted by Richard Christiansen, "Designing Sets Well with Beatty", *Chicago Tribune*, 15 June 1979, section 3, p. 10.

2. Interview with the author.

3. Interview with the author.

4. Mamet, "Radio Drama" (typescript), p. 7.

5. Mamet, "Realism" (manuscript), p. 1.

6. Particularly by Frank Rich. See, for example, "Theatre: A Mamet Play. *Glengarry Glen Ross*" (*review, Now York Times,* 26 March, 1984, p. C17.

7. All production details cited in thie chapter, other than those for *Prairie du Chien and The Shawl,* which were seen live at the Lincoln Center Theatre, derive from videotapes in the TOFT Collection. See Bibliography for a list of the TOFT tapes.

8. Meredith Anthony, "Nuts over *Squirrels*" (review), *Chicago Reader*, 18 October 1974, p. 15.

9. Interview with the author.

10. Interview with the author.

11. Mamet in "The Playwright Directs", WNET *Camera Three* (videocassette in the TOFT Collection, Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library, Lincoln Center).

12. Mel Gussow, "Al Pacino Takes on *American Buffalo,*" *New York Times*, 26 October 1980, section 2, p. 3.

8. Mamet in Context

1. Mamet, "Notes on *The Cherry Orchard*", (typescript), pp. 5-10.

2. Mamet, *The Disappearance of the Jews* (typescript), p. 121. I am grateful to David Mamet and Rosenstone/ Wender for making the typescript available.

3. Quoted in Gussow, "The Daring Visions of Four New, Young Playwrights", *New York Times.* 13 February 1977, section 2, p. 13.

4. Fraser, "David Mamet (on his Career)", *New York Times*, 5 July 1976, section 7, p. 1.

5. Quoted in Jennifer Allen, "David Mamet's Hard Sell", *New York*, 9 April 1984, p. 40.

6. See Richard Eder, "David Mamet's New Realism", *New York Times Magazine*, 12 March 1978, pp. 40-3; and C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama, III: Beyond Broadway* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985) p. 266.

7. David Robe, *Hurlyburly* (New York: Grove Press, 1985)p. 13 (Act I).

8. Christopher Durang, *Titanic,* in *Chrisopher Durang Explains It All for You: Six Plays* (New York: Avon Books, 1983) p. 89.

9. Statistics prepared by John Gersten, Rosenstone/Wender.

10. Bigsby, *Beyond Broadway*, p. 270.

11. Ibid., pp. 252-3.

12. Mamet, "Chicago," ts., 4.

Bibliograghy

Primary Sources

PUBLISHED PLAYS (IN CHRONOLOGICAL ORDER OF PUBLICATION)

American Buffalo (New York: Grove Press, 1977).

"Sexual Perversity in Chicago" and "The Duck Variations" (New York: Grove Press, 1978).

"American Buffalo", "Sexual Perversity in Chicago" and "The Duck Variations" (London: Methuen, 1978).

A Life in the Theatre (New York: Grove Press, 1978).

The Revenge of the Space Pandas, or, Binky Rudich and the Two-Speed Clock (Chicago: Dramatic Publishing Company, 1978).

The Water Engine and Mr Happiness (New York: Grove Press, 1978).

"Reunion" and "Dark Pony" (New York: Grove Press, 1979).

The Woods (New York: Grove Press, 1979).

The Poet and The Rent (New York: Samuel French, 1981).

Short Plays and Monologues (New York: Dramatists Play Service, 1981).

Lakeboat (New York: Grove Press, 1981).

Squirrels (New York: Samuel French, 1981).

Edmond (New York: Grove Press, 1983).

The Frog Prince (New York: Samuel French, 1983).

Glengarry Glen Ross (New York: Grove Press, 1984; London: Methuen, 1984).

Goldberg Street: Short Plays and Monologues (New York: Grove Press, 1985).

"The Shawl" and "Prairie du Chien" (New York: Grove Press, 1985).

ESSAYS

Writing in Restaurants (New York: Penguin-Viking, 1986).

UNPUBLISHED PLAYS

Lone Canoe, or, The Explorer (typescript, 1979).

The Disappearance of the Jews (typescript, 1982). All rights retained by David Mamet.

ADAPTATIONS

Red River (adaptation of Pierre Laville's *Le Fleuve rouge* ; typescript, 1982-3).

The Cherry Orchard (adaptation of Anton Chekov's play as literally translated by Peter Nelles; typescript, 1985).

UNPUBLISHED SCREENPLAYS

The Postman Always Rings Twice (typescript, 1979).

The Verdict (typescript, 1981-2).

Things Change (with Shel Silverstein; typescript, 1984).

The Untouchables (typescript, 1985).

The House of Games (later retitled The Tell; typescript, 1985).

Secondary Sources

Books

Bettelheim, Bruno, The Uses Of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales (New York: Alfred A. Knopf, 1976).

Bigsby, C. W. E., *David Mamet*, Contemporary Writers Series (London: Methuen, 1985).

—, *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama*, III: *Beyond Broadway* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).

Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Bollingen Series, 17 (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1949).

Chon, Ruby, *New American Dramatists 1960-1980,* Macmillan Modern Dramatists (London: Machmillan, 1982).

Veblen, Thorstein, *The Theory Of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions* (1899, New York: Modern Library, 1934).

ARTICLES

Allen, Jennifer, "David Mamet's Hard Sell", *New York*, 9 April 1984, pp. 38-41.

Berbera, Jack V., "Ethical Perversity in America: Some Observations on David Mamet's *American Buffalo", Modern Drama*, 24, no. 3 (1981) pp. 270-5.

Cantwell, Mary, "David Mamet: Bulldog of the Middle Class", *Vogue*, July 1984, pp. 216-17, 281.

Christiansen, Richard, "The Young Lion of Chicago Theatre", *Chicago Tribune Magazine*, 11 July 1982, pp. 9-19.

De Vries, Hillary, "In David Mamet's Hands a Pen Becomes a Whip", *Christian Science Monitor*, 21 March 1984, pp. 21-2.

Ditsky, John, "He Lets You See the Thought There: The Theatre of David Mamet", *Kansas Quarterly*, 12, no. 4 (1979) pp. 25-34.

Eder, Richard, "David Mamet's New Realism", *New York Times Magazine*, 12 March 1978, pp. 40-3.

Freedman, Samuel G., "The Gritty Eloquence of David Mamet", *New York Times Magazine*, 21 April 1985, pp. 32-64.

Gale, Steven H., "David Mamet: The Plays 1972-1980", in *Essays on Contemporary American Drama*, ed. Hewig Bock and Albert Wertheim (Munich: Max Hueber, 1981) pp. 207-23.

Gussow, Mel, "The Daring Visions of Four New, Young Playwrights", *New York Times*, 13 February 1977, section 2, pp. 1. 9, 13.

Lawson, Steve, "Language Equals Action", *Horizon*, November 1977, pp. 40-5.

Lewis, Patricia and Browne, Terry, "David Mamet", in *Dictionary of Literary Biography, VII: Twentieth Century American Dramatists*, ed. John Mac Nicholas (Detroit: Gale Research Company, 1981) pp. 63-70.

Schleuter, June, and Forsyth, Elizabeth, "America as Junkshop: The Business Ethic in David Mamet's *American Buffalo", Modern Drama* 26, no. 4 (1983) pp. 492-500.

Storey, Robert, "The Making of David Mamet", *Hollins Critic*, 16, no. 4 (1979) pp. 1-11.

Terry, Clifford, "At Work and Plays with David Mamet", *Chicago Tribune*, 8 May 1977, section 9, pp. 16-21, 26-9.

Thomas, Trevor, "His Words Get under the Skin", *Los Angeles Times*, 17 June 1984, Calendar section, pp. 40-1.

Wetzsteon, Ross, "David Mamet: Remember That Name", *Village Voice*, 5 July 1976, pp. 101-4.

Yakir, Don, "The Postman's Words", *Film Comment*, March-April 1981, pp. 21-4.

ARCHIVAL COLLECTIONS

Goodman Theatre Archives, Special Collections Division, Chicago Public Libarry.

St Nicholas Theatre Archives. Special Collections Division, Chicago Public Library.

TOFT (Theatre on Film and Tape) Collection, Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library at Lincoln Center.

VIDEOCASSETTES IN THE TOFT COLLECTION

The Duck Variations , scene from the production by Gerald Gutierrez, performed in *New Actors for the Classics*, 1980.

The Duck Variations, scenes from the same production performed in *Emerging Playwrights*, 1977. Includes an interview with Mamet by Richard Barr.

Edmond, directed by Gregory Mosher, Provincetown Playhouse, 1982.

A Life in the Theatre, stage version directed by Gerald Gutierrez, WNET Great Performances Series, 1979.

Reunion and *Dark Pony*, scenes from Mamet's production in "The Playwright Directs", WNET *Camera Three*, 1979.

Reunion and *Dark Pony*, directed by Lamont Johnson, a Lion's Gate Production in association with ABS Video Enterprises, 1982.

The Water Engine, directed by Steven Schachter, New York Shakespeare Festival Production, 1978.

The Wood, directed by Ulu Grosbard, New York Public Theatre, 1979.

Sanford Meisner: The Theatre's Best Kept Secret, Playhouse Repertory, New York, 1984.

المحتويات

صفحة

رقم الإيداع١٠٥٤٦ / ٩٩
I. S. B. N. دولى
977-305-141-2
مطابع المجلس الأعلى للآثار

40

1